

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Historia del Arte II (Moderno)**



**TESIS DOCTORAL**

**Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**José Luis Vega Loeches**

Director

**Diego Suárez Quevedo**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)**



**TESIS DOCTORAL**

**IDEA E IMAGEN DE EL ESCORIAL**  
**EN EL SIGLO XVII: FRANCISCO DE LOS SANTOS**

**DOCTORANDO: José Luis Vega Loeches**

**DIRECTOR: Dr. Diego Suárez Quevedo**

**2015**



## AGRADECIMIENTOS

Han sido muchas las personas que durante estos años me han apoyado y estimulado de diferentes maneras para que siguiera adelante con este proyecto. En primer lugar debo agradecer a mi director, el profesor Diego Suárez Quevedo, alma e inspirador de esta tesis doctoral, por su inestimable ayuda, comprensión e infinita paciencia. A todos aquellos especialistas que puntualmente han escuchado mis dudas y me han aconsejado, compartiendo amablemente sus conocimientos, en concreto a Agustín Bustamante, Félix Díaz Moreno, Selina Blasco Castiñeyra, Fernando Bouza, Beatriz Blasco, Pedro Moleón, Bonaventura Bassegoda, Miguel Hermoso Cuesta, Macarena Moralejo, Concepción Lopezosa, Eduardo Lamas, y un largo etc. En Patrimonio Nacional he de agradecer su total disponibilidad y asesoramiento a Carmen García-Frías, Almudena Pérez de Tudela, Leticia Sánchez y José Luis Sancho. A Nuria Rodríguez Ortega por invitarme a incluir a Santos en su proyecto de investigación sobre la Literatura artística española. A todo el personal de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, especialmente a su director, el padre José Luis del Valle. Al padre Campos, por sus consejos y conocimientos, al padre Iturbe por permitirme acceder a la clausura monástica. Entre los jerónimos de hoy, no quiero olvidar al padre Ignacio de Madrid, que a su avanzada edad me abrió las puertas del archivo del Monasterio del Parral. A Fernando Pastor Gómez-Cornejo, perfecto conocedor de la Orden jerónima, a Francisco Javier González Aizpurva, guía en el archivo y villa de Los Santos de la Humosa. A los expertos en música escurialense José Sierra y Gustavo Sánchez, a Gabriel Sabau Bergamín, por sus completísimos índices bibliográficos y a Carmen Garcimartín por permitirme disponer de su biblioteca. Muy especialmente estoy en deuda con todos los amigos que han soportado estoicamente que el padre Santos se entrometa en sus vidas. Y por supuesto, a mi madre: María Ángeles Loeches Valdueza, sin cuya comprensión y cariño, nada de esto sería posible.





## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	
RESUMEN .....	9
SUMMARY .....	11
<b>I. LÍNEAS PREVIAS DE INVESTIGACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>II. INTRODUCCIÓN</b>	
RECONSIDERANDO AL PADRE SANTOS .....	17
<b>III. LA VARIABLE FORTUNA CRÍTICA DEL PADRE SANTOS</b>	
I. EL TESTIMONIO DE SUS CONTEMPORÁNEOS .....	47
II. LA CRÍTICA DE LA ILUSTRACIÓN .....	60
III. LA CONDENA DECIMONÓNICA .....	77
<b>IV. ITINERARIO VITAL DEL PADRE SANTOS</b>	
I. FUENTES Y DOCUMENTOS PARA LA VIDA DEL PADRE SANTOS .....	90
II. LOS SANTOS DE LA HUMOSA: NACIMIENTO Y FAMILIA .....	96
III. SAN BARTOLOMÉ DE LUPIANA: PRIMERA FORMACIÓN .....	101
IV. ALCALÁ DE HENARES: EL CONVENTO DE SAN DIEGO .....	110
V. TOMA DE HÁBITO Y PROFESIÓN EN SAN LORENZO EL REAL .....	113
VI. COLEGIAL EN SAN LORENZO EL REAL .....	118
VII. PRIOR EN BORNOS Y BENAVENTE .....	123
<b>V. EL PADRE SANTOS Y EL RETABLO-CAMARÍN DE LA SAGRADA FORMA</b>	
I. EL TEXTO: MOTIVOS Y SILENCIOS .....	126
II. TEATRO POLÍTICO E ITINERARIO PEDAGÓGICO DE LA SAGRADA FORMA .....	137
III. UN RELOJ TRANSFORMADO EN CUSTODIA .....	156
IV. EL PRIMER RETABLO DE MADERA .....	164
V. EL RETABLO-CAMARÍN: DE FRANCISCO RIZI A JOSÉ DEL OLMO .....	171
VI. PROBLEMÁTICA DE LA ESCULTURA EN MÁRMOL Y BRONCE .....	185
VII. EL LIENZO DE CLAUDIO COELLO Y SUS BOCETOS .....	196
<b>VI. IDEAS E IMÁGENES DE EL ESCORIAL EN EL SIGLO XVII</b>	
I. EL DETONANTE DE LA <i>DESCRIPCIÓN</i> : LA CAPILLA REAL DEL PANTEÓN .....	246
II. LOS CRUCIFIJOS PARA EL PANTEÓN .....	248
III. UNA FUENTE MÁS SOBRE EL PANTEÓN: FRAY MARTÍN DE LA VERA .....	255

IV. LA RECONSTRUCCIÓN DEL MONASTERIO DESPUÉS DEL INCENDIO DE 1671.....	285
V. SOBRE LA PRIMERA TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE LA <i>DESCRIPCIÓN</i> , 1671 .....	206
VI. EL PADRE SANTOS Y ANTONIO PALOMINO: LAS PINTURAS DE LUCAS JORDÁN .....	314
<b>VII. PROPUESTA DE EDICIÓN CRÍTICA DE LAS CUATRO EDICIONES DE LA <i>DESCRIPCIÓN</i> DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL</b>	
PRÓLOGO .....	322
LIBRO PRIMERO .....	334
LIBRO SEGUNDO .....	880
TRASLACIÓN DE LOS CUERPOS REALES .....	954
<b>VIII. CONCLUSIONES</b> .....	993
<b>IX. ANEXOS</b>	
I. ELECCIÓN DEL PADRE SANTOS COMO HISTORIADOR OSH, 1663 .....	995
II. PROMOCIÓN A PREDICADOR DE LA REAL CAPILLA, 1686 .....	995
III. CORRESPONDENCIA CON EL DUQUE DE PASTRANA .....	996
IV. MEMORIA SEPULCRAL DEL PADRE SANTOS .....	997
V. CRONOLOGÍA DEL PADRE SANTOS .....	1000
VI. ANÁLISIS DE LA <i>MEMORIA</i> DE VELÁZQUEZ .....	1003
VII. <i>HISTORIA DE LA SANTA FORMA. FUNCIÓN CATÓLICA Y REAL</i> C.1690 .....	1030
VIII. AUTOS DE NAVIDAD .....	1051
<b>X BIBLIOGRAFÍA</b> .....	1152

## RESUMEN

---

Esta tesis doctoral aborda el análisis crítico de una fuente literaria fundamental para el conocimiento del Real Monasterio de El Escorial durante la segunda mitad del siglo XVII: la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, obra del jerónimo fray Francisco de los Santos (1617-1699), publicada por primera vez en 1657, reeditada con adiciones en 1667, 1681 y 1698, y traducida al inglés parcialmente en 1671 y de forma completa en 1760. Considerada una de las primeras y más completas guías artísticas de un monumento y sus colecciones de la Europa Moderna, su éxito editorial y difusión constituyen un caso único dentro de historia de la Literatura artística, reflejo del constante interés nacional e internacional despertado por el Real Monasterio desde su construcción.

No obstante, la historia de la valoración del padre Santos como fuente para la Historia del Arte ha sido desigual, podemos decir que en su contra han jugado varios factores. En primer lugar, la permanencia de un antiguo prejuicio y desinterés hacia las adiciones barrocas de El Escorial, siendo éstas la principal novedad tratada en sus textos. En segundo, la peculiaridad del género y del estilo literario del autor: calificado de denso y prolijo, difícil de asimilar como repertorio positivo de datos y noticias y de difícil encaje en la orientación teórico-artística que ha predominado en los estudios de Literatura artística en España. En tercer lugar la incomprensión y prejuicio hacia el uso que hace el autor de sus fuentes, por una parte los textos de su predecesor como cronista: fray José de Sigüenza (1544-1606), al que retoma y resume; y por otra el uso que habría hecho de la *Memoria* atribuida a Diego Velázquez (1599-1660).

Delimitar y reconsiderar todos estos aspectos ha centrado nuestra investigación, desarrollada en varias direcciones. En primer lugar ha sido imprescindible cotejar las cuatro ediciones de la *Descripción*, para conocer el alcance de su contenido y valorar en qué habían consistido exactamente sus adiciones. Optamos por la transcripción de la *editio princeps* de 1657, añadiendo cada una de las adiciones, convenientemente señaladas y según el orden en que fueron apareciendo. La intención ha sido generar un único texto que, aunque interrumpe irremediabilmente la linealidad particular de cada edición, pone a disposición del investigador todo el contenido incluido en las cuatro ediciones.

Paralelamente hemos reconsiderado la figura del padre Santos en su contexto particular, perfilando su biografía como religioso, predicador y cortesano, intentando acotar la perspectiva desde la que escribe y los límites de sus objetivos. El quehacer de Santos no tenía pretensiones de tratado, sus comentarios pertenecen a un registro diferente al de los teóricos del arte, aunque participe lógicamente de los mismos términos y expresiones. Santos actúa como un meticuloso cicerone doctrinal empeñado en dejar constancia y en dirigir el entendimiento hacia una visión unívoca y encomiástica del edificio. Tal y como aparece en el frontis grabado que encabeza el libro, el monumento se emblematiza ya no como octava, sino como «única maravilla del mundo», trasladado a una posición abstracta, ahistórica y acrítica, aunque no por ello menos veraz.

El impulso crítico y polemista que late en las páginas de Sigüenza desaparece en la narración de Santos, en la que no hay controversia posible, todo parece discurrir por los cauces del asombro y el arrobamiento sensorial. El monumento se desglosa como la más perfecta manifestación material y espiritual de los monarcas de la Casa de Austria, en su monumental carta de presentación ante el mundo. Retrato y reflejo de su cultura, pero también de sus aspiraciones ultra terrenas, pues el detonante y primer motivo del libro fue la terminación del Panteón Real. A Santos correspondió aglutinar, resumir y actualizar los contenidos, adaptándolos a una nueva estructura topográfica y también a un nuevo destinatario: esa «curiosidad estudiosa» a la que se dirige desde el prólogo.

Más allá de la *Descripción*, era obligado reconsiderar y subrayar la participación activa del padre Santos en dos proyectos artísticos de enorme calado como son el retablo-camarín de la Sagrada Forma y la nueva decoración al fresco de Lucas Jordán. El primero fue sin duda el proyecto en el que el jerónimo estuvo más involucrado como prior superintendente, resultando desconcertante que escamoteara su mención en la última edición de la *Descripción*, máxime teniendo en cuenta que había publicado un folleto sobre el asunto. Hemos cotejado este folleto con su versión manuscrita identificando algunas diferencias que nos han ayudado a aportar una nueva interpretación acerca del retablo-camarín. Con respecto a las pinturas de Lucas Jordán hemos revisado el folleto descriptivo que publicó Santos en 1695 y que en este caso sí incorporó, aunque con cambios, en la última edición de su *Descripción*. Por último, incluimos en el apéndice documental, tres autos sacramentales inéditos del padre Santos que vienen a enriquecer su dimensión literaria, devolviéndonos la imagen del monumento como escenario y teatro, ya no solo de pompas fúnebres.

## SUMMARY

---

This dissertation provides an analytical critique of the most important seventeenth-century literary source for the study of the Royal Monastery of the Escorial. The *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, written by Fray Francisco de Los Santos (1617-1699), was first published in 1657, with subsequent editions with further annotations published in 1667, 1681 and 1698. The book was partially translated into English in 1671 and in its entirety in 1760. This description is considered one of the earliest and most complete artistic *guides* about a monument and its collection in Early Modern Europe. The success of its early publications and their broad dissemination constitute a unique case in the history of artistic literature. It is a reflection of the ongoing national and international interest in the Royal Monastery since its inception.

However, the assessment of Fray Santos's work as a source for art history has been mixed, with several factors weighing against it. In the first place, there has been a long-standing prejudice against and lack of interest in the Baroque additions to the Monastery; this is precisely the area in which Fray Santos makes the most novel and original contributions. Secondly, the author's literary prose, often considered dense and wordy, has placed the text outside the predominant theoretical and artistic styles most embraced within the study of art in Spain. Thirdly, there has been misunderstanding of and prejudice against the author's use of sources. He incorporates and summarizes the work of Fray Jose de Siguenza (1544-1606), while making use of the *Memoires* of Diego Velazquez (1599-1660).

The research, initially pursued in a different direction, has been reconsidered and reoriented by the aforementioned issues. It has been essential to compare the four editions of the *Descripción* in order to understand the scope of its content and assess the exact addendums. We opted for the transcription of the *editio princeps* of 1657, incorporating each of the additions, suitably identified and in the order in which they appeared. The intention has been to create a single text, inevitably interrupted by the particular linearity of each edition, which renders the entire content of the four editions at the disposal of the researcher.

Alongside the consideration of the *Descripción*, this dissertation examines the figure of Fray Santos in his particular context, outlining his biography as a religious preacher and member

of the court and thereby identifying the perspective from which he writes and the limits of his objectives. The work of Santos had no pretensions to being an art treatise; his comments are not those of an art theorist, although he makes use of some of the same terms and expressions. Santos acts as cicerone, determined to record and establish an unambiguous understanding and laudable vision of the building. The frontispiece engraving at the beginning of the book is emblematic, presenting the monument not as the eighth, but rather as the "unique wonder of the world". He places it in an abstract, non-historical and uncritical position, while still offering an accurate description of Royal Monastery and its contents.

In the work of Sigüenza one detects a critical and polemicist tone that disappears in the Santos's narrative. In Santos's work, little controversy can be detected; everything is presented through the lens of sensory amazement and rapture. The monument stands as the most perfect material and spiritual manifestation of the Spanish monarchy, as a monumental letter to the world. The *Descripción* is a portrait and reflection of the culture of the Spanish monarchy, but also of its unearthly aspirations, as one should not forget that the book was triggered by the completion of the Royal Pantheon. Santos brought together, summarized and updated the content, adapting it to a new topographic structure and a new reader: the "studious curiosity" whom he addresses from the prologue.

Beyond the *Descripción*, this dissertation also discusses and emphasizes the active role of Fray Santos in two artistic projects of enormous importance: the altarpiece-chapel of the Sacred Host as well as the frescos by Luca Giordano. The first was certainly the project in which the Hieronymite was most involved, as he was the Prior of the Monastery. It is disconcerting and surprising that he failed to mention it in the last edition of the *Descripción*, especially considering that he had published a booklet on the matter. We have crosschecked this booklet with a handwritten version, identifying some differences that have enabled us to present a new interpretation of the altarpiece-chapel. Santos published a descriptive pamphlet in 1695 regarding the paintings of Luca Giordano. We have reviewed and verified that he included, although with some alterations, these changes in the latest edition of his *Descripción*. Finally, we include in the appendix of documents three unpublished *autos sacramentales* by Fray Santos that further help in restoring the image of the monument as a stage and theater, and not only as the setting for funerals.

## LÍNEAS PREVIAS DE INVESTIGACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

---

[...] además de no tener aquella inteligencia precisa para  
hacer la descripción del Escorial, tiene un estilo pesado,  
que desazona al lector desde la primera hoja.

La demoledora cita anterior, referida al padre Francisco de los Santos, pertenece a un manuscrito de la biblioteca Laurentina, fechado en 1776 y publicado como anónimo por el padre Custodio Vega en 1962. Como ha señalado Bassegoda, corresponde en realidad, por su caligrafía y agudeza crítica, a Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>1</sup>. La sentencia, emitida por el padre de la moderna Historia del Arte en España, es elocuente de la variable fortuna crítica del autor que nos ocupa. Esta investigación parte de la necesidad de reconsiderar la figura del padre Santos para romper con prejuicios largamente arrastrados. Nuestra prioridad ha sido contextualizar al autor en su tiempo y espacio específicos, para con ello poder entender su mensaje; calibrar el impacto que pudo tener en su medio artístico, y en definitiva, intentar aportar algo de cara a la comprensión del monumento que describe. En el mejor de los casos, hemos procurado tener como premisa metodológica el consejo de Jacques Le Goff cuando avisaba, reelaborando a Foucault, que «ningún documento es inocente»<sup>2</sup>.

La fortuna del jerónimo ha estado siempre condicionada y ensombrecida por dos injustas acusaciones de plagio, la primera referida a Sigüenza, y la segunda a Velázquez. Una concepción eminentemente positivista de la historia explica comentarios como el de Marcelino Menéndez Pelayo en la primera edición de 1884 de su *Historia de las ideas estéticas en España*:

*La Descripción breve de San Lorenzo el Real*, publicada en 1657 por Fr. Francisco de los Santos, monje jerónimo de aquella ilustre casa, debe toda la nombradía de que goza entre nuestros artistas, á retazos de esta Memoria de Velázquez y de la Historia de San Jerónimo del P. Sigüenza, sin nombrar al primero y sin confesar todo lo que debía al segundo. El P. Santos copia literalmente sus originales, sin reparar en la discordancia que ofrecen con su propio estilo, y otras veces los refunde y estropea en su prosa lánguida y difusa. Lo mismo ejecutó Palomino con los manuscritos biográficos de Alfaro y Díaz del Valle; pero Palomino, si bien

---

<sup>1</sup> RBMSE: Z-IV-17. CUSTODIO VEGA, 1962, p. 240. BASSEGODA, 2002, p. 74.

<sup>2</sup> LE GOFF, [1977] 2005, p. 109.



educado en el gusto del siglo XVII, pertenece ya al XVIII, por la fecha de la publicación de su *Museo pictórico y escala óptica*, voluminosa y útil recopilación de nuestros antiguos libros de arte<sup>3</sup>.

Aunque en la segunda edición de 1911, el prestigioso polígrafo se arrepentía de haber admitido como original la *Memoria*, su parecer no cambió con respecto al jerónimo, considerándolo en el mejor de los casos: «una persona devota impresionada por aquellos cuadros»<sup>4</sup>. Por todo ello, no es de extrañar que en 1916 el agustino fray Julián Zarco Cuevas, padre de la historia documental escurialense, desestimara a Santos como fuente de interés para la comprensión del Monasterio<sup>5</sup>. En el plano concreto de la Historia del Arte, correspondió a Francisco Javier Sánchez Cantón proponer una valoración más ecuánime del autor, aunque las sombras de Sigüenza y Velázquez seguían presentes:

[...] el libro del P. Santos es de manifiesta utilidad y aun novedad, tanto porque registra y juzga certeramente las pinturas ingresadas después de la impresión de la *Historia* del P. Sigüenza, y emplea varios capítulos que llama “Discursos” a tratar de la obra del Panteón, realizada bajo Felipe III y su hijo, como porque en las partes estudiadas ya por el Padre Sigüenza no se limita a una mera copia. [...] Ingenio despierto y ágil, el P. Santos carece del vigor crítico del Padre Sigüenza, pero en ciertos pasajes descubre atisbos en la contemplación de las obras de arte que, de ser de propia Minerva, realzaríanle entre los tratadistas españoles de su siglo [...].<sup>6</sup>

Sánchez Cantón en su recopilación de fuentes, incluyó extractos de lo que consideró más interesante de la última edición de la *Descripción*, reconociendo que: «la anotación de variantes de las diversas impresiones fuera tarea inadecuada para la índole de esta serie»<sup>7</sup>. Aún hoy sigue citándose a Santos a través de Sánchez Cantón, ya que no volverá a aparecer en ninguna otra recopilación de fuentes.

En 1970 la historiadora Carmen Monedero Carrillo de Albornoz publicó el primer estudio monográfico sobre la figura del padre Santos, acompañado de un importante aparato documental: partida de bautismo, expediente de limpieza de sangre, memoria sepulcral, cartas y

---

<sup>3</sup> MENÉNDEZ PELAYO, 1884, t. II, p. 642.

<sup>4</sup> MENÉNDEZ PELAYO [1911] 1940, p. 426.

<sup>5</sup> Así comienza el primer volumen de su colección de *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*: «Arida y de poco atractivo, mas indispensablemente necesaria, es la tarea que emprendo. El estudio de los libros de Fr. Juan de San Jerónimo, de Fr. José de Sigüenza y del P. José Quevedo, los únicos, que, a mi juicio, pueden ser tomados en consideración para el conocimiento de la historia del Real Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial», ZARCO CUEVAS [1916] 1985, p. 21.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, 1933, t. II, pp. 221-222.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 224.

documentos varios sobre sus prioratos, etc. Monedero consideró a Santos un hombre que «vivió el determinismo de un pasado como pocos pudieron hacerlo», fue el primer intento de contextualizar su figura tanto en el plano humano, como literario y artístico. Para Monedero:

Sus escritos no son una descripción ni una historia, como él los llama. Son un “canto”. No nos transmiten un objeto, sino una idea. Ni tampoco una “noticia”, sino una exaltación. Y de algo que nos parece ha existido desde siempre, que desde siempre lo hemos conocido y que sólo su sentido e interpretación nos estaba velado<sup>8</sup>.

En 1981 Francisco Calvo Serraller no incluyó al padre Santos en su trascendental *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, lo que era lógico, ya que su criterio de selección fue doctrinal y teórico, se disculpaba su autor, ya que la intencionalidad didáctica de su estudio:

[...] nos ha hecho prescindir de obras tan importantes como la Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid, 1681, por fray Francisco de los Santos, guía que repite el modelo de la del padre Sigüenza<sup>9</sup>.

En 1985 el agustino Saturnino Álvarez Turienzo, gran conocedor de todas las fuentes escurialenses, se refería al padre Santos en el capítulo que dedica a la interpretación barroca de El Escorial diciendo:

[...] su crónica es minuciosa y puntual en relación a cuanto nuevo había ocurrido [...] Su descripción es la que conviene a un tiempo capaz de transformar a cuarto Felipe en «Grande». Priva entonces un gusto que es regodeo; lo rebuscado y lo enfático inspiran una prosodia y una sintaxis de divertimento formal. [...] En suma, el barroco es una frivolidad explícita, aunque apoyada en una implícita seriedad<sup>10</sup>.

El mismo año, el profesor Agustín Bustamante, en el prólogo a la reedición del primer volumen de *Documentos* publicado por Zarco Cuevas, no se refería a Santos, pero dirigía la atención, con claridad y lucidez, hacia la necesidad de «desmantelar» la visión de fray José de Sigüenza, en la medida que:

[...] fue siempre más polemista que historiador [...] y claramente partidista [...] no miente o, al menos, cuando ocurre, es de muy escasa envergadura, pero no dice la verdad completa, sólo

---

<sup>8</sup> MONEDERO, 1970, p. 218.

<sup>9</sup> CALVO SERRALLER, 1981, p. 43.

<sup>10</sup> ÁLVAREZ TURIENZO, 1985, p. 68.

aquello que le conviene. Esta técnica de las verdades a medias es una de las trampas históricas más temibles y Sigüenza es maestro en ese arte. Además esa actuación, tiene unos objetivos claros, cuyo punto final es dar una visión pretendida e intencionada de los hechos históricos narrados [...] La *Fundación* es uno de los productos más persuasivos que se haya dado en España, con una eficacia incuestionable, activa inclusive en nuestros días [...] lo que sí es claro, es que para conocer el Monasterio de San Lorenzo el Real, lo primero que hay que hacer es neutralizar la visión que Sigüenza da de él<sup>11</sup>.

Esta premisa, perfectamente trasladable al padre Santos, apuntaba en el fondo a la necesidad de aprender a reconocer el enfoque literario y partidista de las fuentes jerónimas, para no caer en el error de asimilarlas de forma complaciente. Los estudios posteriores del profesor Bustamante sobre el Panteón Real<sup>12</sup> son un ejemplo de utilización contextualizada de los noticias que suministra el padre Santos, tanto en la *Descripción breve*, como en la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, publicada 1680.

En 1996, de nuevo un enfoque eminentemente teórico doctrinal sacó al padre Santos de una obra tan importante como *La literatura artística española del siglo XVII*, de Harin Hellwig<sup>13</sup>. No ha sido hasta principios del siglo XXI cuando la dimensión del jerónimo se ha empezado a revalorizar, en concreto gracias a los estudios de Bonaventura Bassegoda, empezando por su emblemático: *El Escorial como museo* de 2002, primer estudio sistemático, minucioso e ilustrado de las colecciones escurialenses, en el que el libro del padre Santos se revelaba como la fuente indispensable y guía de la «primera gran colección pictórica visitable en España»<sup>14</sup>. Desde entonces, y como iremos viendo, las descripciones del padre Santos se han comenzado a valorar, no solo como fuente de noticias, o medio para identificar pinturas, sino también como vehículo de comprensión y acercamiento a los modos de mirar y comprender el arte en el siglo XVII, encontrando poco a poco su lugar dentro de unos nuevos y más amplios horizontes de la llamada Literatura artística

---

<sup>11</sup> BUSTAMANTE, 1985, pp. 9-12.

<sup>12</sup> BUSTAMANTE, 1992, pp. 161-215.

<sup>13</sup> HELLWIG, 1996.

<sup>14</sup> BASSEGODA, 1998, 2002, 2003, 2004, 2008

# I

## INTRODUCCIÓN

---

### RECONSIDERANDO AL PADRE SANTOS

Fray Francisco de los Santos, monje jerónimo del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, representa un caso particular dentro de la Literatura Artística española, ya que ni sus textos estaban dirigidos a artistas, ni con ellos pretendió teorizar acerca del arte, quizá fue precisamente por ello por lo que consiguió un verdadero éxito editorial, siendo el primero y único que fue traducido al inglés. La obra a la que nos estamos refiriendo es la *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657)<sup>15</sup>, libro que con sus tres reediciones aumentadas (Madrid, 1667, 1681, 1698) y sus dos traducciones al inglés (Londres, 1671, 1760)<sup>16</sup>, constituye una de las primeras guías histórico-artísticas de un monumento y sus colecciones, así como una fuente indispensable para el conocimiento del Real Monasterio durante los años que constituyeron su segundo Siglo de Oro.

El discurso del jerónimo no solo no es teórico, sino que muestra un cierto desinterés hacia el léxico específicamente artístico de su tiempo. Como señala José Luis Colomer «No hay que pedir al olmo del Padre Santos las peras teóricas que producían sus coetáneos romanos y parisinos por aquellas fechas, pues la *Descripción* del Escorial no tuvo ambición de tratado artístico»<sup>17</sup>. Lo que no le resta un ápice de interés teórico, histórico y artístico al discurso del jerónimo si tenemos en cuenta la importancia del argumento que describe y las relaciones artísticas que tuvo durante su larga vida, de Velázquez a Giordano pasando por Coello. Como es sabido, este último será el responsable del magnífico retrato del Padre Santos que como Prior celebrante viene a centrar todas las miradas de la célebre *Adoración de la Sagrada Forma*<sup>18</sup>. A mediados del siglo XVIII, Antonio

---

<sup>15</sup> SANTOS, 1657.

<sup>16</sup> SANTOS/THOMPSON, 1760.

<sup>17</sup> COLOMER, 2007, p. 156.

<sup>18</sup> En Praga se conservan dos lienzos en formato oval con los retratos de Carlos II y el Padre Santos según aparecen en la Sagrada Forma de El Escorial (Praga, Národní Galerie, núm. 863/39: Stredoceská galerie del castillo de Nelahozeves, procedentes de la colección Kretschmer). Considerados bocetos de Coello previos al gran lienzo de la sacristía, *vid.* STEPÁNEK, 1990, pp. 30-36. Siguiendo el modelo de los retratos de Praga, Luis Fernández Noseret dibujó y grabó dos estampas al agua fuerte y buril anteriores a 1820, de las que existen varios ejemplares en la Biblioteca Nacional. La estampa del Padre Santos lleva la inscripción «RMO. P. F. FRANC.<sup>CO</sup> DE LOS SANTOS, / Prior que fue del Real Monasterio de San Lorenzo

Ponz se servirá de este retrato para componer el retrato individual del Padre Santos portando la *Descripción breve*, realizado para la serie de literatos ilustres de la Biblioteca de Manuscritos de El Escorial<sup>19</sup>.

En lo que a la pintura se refiere, Santos fue ante todo un narrador de escenas pintadas, en su caso lógicamente de temática religiosa, es decir la pintura es el reflejo de su fuente escrita y Santos actúa como un *cicerone* doctrinal que revela al visitante la historia trascendental que reflejan las pinturas. Nos sitúa por tanto en una posición privilegiada desde la que adentrarnos en los modos de mirar<sup>20</sup> y comprender las artes en la segunda mitad del siglo XVII, precisamente desde la perspectiva del aficionado curioso que mucho antes de que se institucionalizara el viaje erudito, no dudó en desplazarse por los ásperos caminos del Guadarrama para ver, comprobar y opinar sobre esa suma de grandezas artísticas que la literatura había glosado como Octava Maravilla del Mundo. En Santos las disquisiciones teóricas de su tiempo se pueden atisbar como un eco lejano pero no centran el interés de su discurso, atento al recorrido reposado y autorreferencial por el monumento en el que los niveles de encomio llegan a ser tan altos que a veces parecen remitirnos a la hipotiposis clásica como forma retórica de descripción emotiva de lugares inalcanzables. Como señaló Álvarez Turienzo «El barroco afirma El Escorial, pero sin que se note esfuerzo por comprenderle»<sup>21</sup>.

Como ha señalado Bassegoda, El Escorial del seiscientos conformó el primer museo o galería de pinturas visitable de Europa, conteniendo el libro del padre Santos una «suerte de catálogo *avant la lettre* de una colección de pintura»<sup>22</sup>. Ahora bien debemos tener en cuenta que quien escribe no es Teniers, ni tampoco Félibien, para el Padre Santos el interés nunca estará en el arte como concepto sino más bien en el concepto que se deriva del objeto artístico y de su percepción sensorial. El arte es entendido fundamentalmente como un vehículo de prestigio referido al rey como mecenas y al Real Monasterio como depósito; su disfrute se justifica y vertebraba esencialmente a partir de la función religiosa de los espacios, objetos e historias pintadas. Es decir El Escorial será para Santos ya no la octava sino la «única maravilla» del mundo por la idoneidad trascendental de sus funciones; la calidad artística es, en definitiva, el reflejo y el medio

---

del Escorial, electo / Obpo. de Cotron, sacado del celebre orig.l de Claudio Coello, q.e se halla en la Sacra.ia de dho R.l Monast.o».

<sup>19</sup> PN, Inv. núm. 10034520, Poleró núm. 295. El retrato se encuentra en la actualidad en el lienzo septentrional del claustro anejo a la Real Biblioteca. Lleva la inscripción «F. FRANCISCVS DE SANTOS / COENOBIAARCHA ESCVRIALEN». Agradezco a Almudena Pérez de Tudela el haberme facilitado la ficha de esta pintura. La serie de cuarenta y siete retratos pintados por Ponz fue realizada siendo prior fray Antonio del Valle y bibliotecario fray Juan Núñez, sobre el asunto, *vid.* ANDRÉS, 1965(C), p. 135; CRESPO DELGADO, 2012, p. 217.

<sup>20</sup> Sobre este tema, *vid.* MORÁN / PORTÚS, 1997.

<sup>21</sup> ÁLVAREZ TURIENZO, 1985, p. 73.

<sup>22</sup> *Vid.* BASSEGODA, 2002 (a); 2002 (b), pp.107-140; 2003, pp. 35-59; 2008(b), p. 270

pero nunca el fin. Tampoco lo serán los «artífices», cuya mención queda invariablemente relegada al final del párrafo, siempre y cuando el artista constituya un vehículo de prestigio lo suficientemente reconocido como para merecer la cita. Algunas omisiones significativas del Padre Santos afectan por ejemplo a Juan Gómez de Mora, al que no se refiere en toda su extensa descripción del Panteón Real, tampoco recuerda a Francisco Rizi, con el que había concebido el retablo-camarín de la Sagrada Forma. Lo mismo sucede con Carreño en relación a la traza de la monumental estatua relicario de San Lorenzo encargada por Carlos II. En sus páginas, difícilmente encontraremos los nombres de Pietro Tacca, Gian Lorenzo Bernini o Domenico Guidi. Algunas de estas omisiones serán enmendadas después por Antonio Palomino el cual tampoco será recordado por Santos aunque figure su retrato junto a Giordano en la bóveda de la escalera del convento, omisión recíproca sobre cuyas posibles implicaciones luego volveremos<sup>23</sup>.

Conviene por tanto, de cara a enfrentarnos al texto y a su disección terminológica, intentar responder a la pregunta de ¿quién escribe?, tarea de entrada difícil teniendo en cuenta su doble condición de religioso y «cortesano» del barroco hispano, por lo que las razones de su vida, de sus filias y fobias intelectuales, de sus silencios y de sus afirmaciones, permanecerán en gran medida opacas y escurridizas a nuestras pretensiones analíticas. Intentaremos plantear en este artículo algunas consideraciones parciales, pero a nuestro entender importantes para situar al autor en su contexto, centrándonos en los motivos de la primera edición del libro de 1657, señalando algunos precedentes y posibles estímulos. Es también imprescindible abordar el tema complejo y fascinante de las dos fuentes principales utilizadas por Santos para componer su obra y el particular ejercicio de *triturado* retórico que ejerció sobre ellas. Por una parte está el texto fundamental de fray José de Sigüenza, fuente reconocida de la que parte como modelo y al que resume incorporando su importantísimo bagaje terminológico artístico. Por otra parte está la fuente no reconocida y mucho más problemática de la «descripción y memoria» de las pinturas de El Escorial presuntamente escrita por Diego Velázquez.

Esta segunda fuente otorga a la *Descripción breve* un interés extraordinario en la medida que estaría integrando como propio el lenguaje del pintor español más importante de su tiempo. Como es comprensible, la importancia de ambas fuentes ha mediatizado la aproximación al texto de Santos condicionando su fortuna crítica, que tras el éxito que disfrutó en vida, fue objeto de todo tipo de depreciaciones y acusaciones, así como también de restituciones no exentas de ingenuidad. Intentaremos sintetizar el proceso con la mayor objetividad posible, viendo algunos

---

<sup>23</sup> Para la reciente identificación del retrato de Palomino, *vid.* FUENTES LÁZARO, 2008, pp. 18-19. Para la identificación de los retratos de Rizi y Coello en la *Adoración de la Sagrada Forma*, *vid.* ATERIDO, 2007 (a), pp. 507-512.

ejemplos de asunción y modificación ejercida por nuestro autor sobre los lenguajes de Sigüenza y presuntamente de Velázquez, a partir de los cuales el jerónimo encontró sin duda una voz propia, inconfundible y perfectamente válida en su contexto.

El Padre Santos nació en el siglo como Francisco de la Plaza, en la villa alcalaína de los Santos de la Humosa, en donde fue bautizado el 2 de marzo de 1617<sup>24</sup> y en honor de la cual tomaría su nombre en religión. Hijo de padres labradores, pasó su infancia como niño cantor de la prestigiosa Capilla de Música del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, casa madre de la Orden de San Jerónimo en Castilla y sede de sus Capítulos Generales. Tras un periodo formativo en Alcalá de Henares en el que frecuentó el monasterio franciscano de Santa María de Jesús, vulgo de San Diego, decidió entrar en religión pidiendo el hábito en San Lorenzo el Real en donde profesó en 1636. Según refiere su *Memoria sepulcral*, ya desde el noviciado destacó por un «singular numen poetico que diuertia y no molesta»<sup>25</sup>. Ese «divertir sin molestar» define la posición oficiosa y cortesana que mantendrá el jerónimo tanto dentro como fuera del ámbito literario y que transcurrido más de un siglo parece tener su reflejo en el escueto «elegantier» que le dedica Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova*<sup>26</sup>.

La música y las letras le abrieron las puertas de San Lorenzo el Real, cosa que no era fácil, completando su formación en el Colegio Real de la misma casa, semillero en donde se formaban las élites de poder del que era, no lo olvidemos, patronato real por excelencia y el mayor núcleo monástico de la Edad Moderna en España. A diferencia del resto de monasterios jerónimos, los monjes de San Lorenzo no tenían capacidad para decidir quién debía ser Prior y cabeza de su casa, siendo una decisión que dependía del rey y su entorno cortesano<sup>27</sup>. Obtener el favor y confianza del monarca era un paso imprescindible para medrar dentro de la comunidad, Santos lo conseguirá a través de la música, según refiere su *Memoria sepulcral* durante los «muchos años» que desempeñó el cargo de Maestro de Capilla:

Componia tal vez algunos Villancicos para las fiestas solemnes y para los Viajes del Rey a esta su Casa y como el Sr. Phelipe 4º fuese músico y poeta gustaua mucho de sus compossicion y de su letra bien es verdad que por que no perdiese lo que podia aprobechar en los estudios mando su Magestad no le diuirtiessen en la mussica. Poco despues fue elegido Cathedratiko de Scriptura en el Colegio donde se porto con la erudizion acostumbrada de su ingenio. En este tiempo saco a luz un libro muy estimado

---

<sup>24</sup> Para un análisis de su figura, *vid.* MONEDERO, 1970, pp. 203-264; CAMPOS, 2008, pp. V-XLII.

<sup>25</sup> AGPM, Legajo, 1791, vol. I, fols. 70v.-72. Véase transcripción completa en PASTOR, 2001, t. I, pp. 314-316.

<sup>26</sup> ANTONIO, 1783, vol. I, p. 476.

<sup>27</sup> *Vid.* ZARCO, 1930 (a).

en todo el mundo que es la descripción de esta R<sup>1</sup> fábrica con tal propiedad en sus términos como si fuera arquitecto de profesión.<sup>28</sup>

Que Felipe IV confiara en el Maestro de Capilla para la composición de la *Descripción breve* se explica si tenemos en cuenta que de la Capilla dependía algo tan importante en San Lorenzo el Real como era la liturgia y la ceremonia<sup>29</sup>. El libro será partícipe del género de las relaciones de solemnidades, pues su origen no está tanto en la voluntad real de editar una «guía» para el visitante sino en la de dejar testimonio de la terminación de la Capilla Real del Panteón, detonante de la *editio princeps* de 1657 tal y como refiere Santos en el prólogo y se sintetiza gráficamente en la alegoría grabada por Pedro de Villafranca y Malagón. Célebre estampa que contiene el retrato de Felipe IV según lo había codificado Velázquez<sup>30</sup>.

La conclusión de la cripta funeraria proyectada por Juan Bautista de Toledo debajo del altar mayor y su transformación en panteón dinástico y visitable se convierte en el principal argumento que permite a Felipe IV llevar a cabo su postrera y definitiva apropiación de la memoria del Prudente. En el frontis grabado la cripta se erige en «fine coronat» del monumento y a su vez en «corona» virtual del monarca, lo que demuestra hasta qué punto El Escorial era el *retrato* preciso de la Monarquía Católica.

La inauguración del Panteón Real en 1654 fue la culminación del proceso de aproximación y reencuentro de Felipe IV con El Escorial que tuvo su punto álgido en octubre de 1649, cuando el Real Monasterio acogió los festejos organizados con motivo del matrimonio y recibimiento de Mariana de Austria. El evento vino a renovar los lazos de confianza entre el monarca y los jerónimos tras el escándalo que años atrás había supuesto la destitución del Prior fray Martín de la Vera<sup>31</sup>. En aquel contexto festivo y alentador Felipe IV hizo la primera donación pictórica al monasterio, una *Crucifixión* de Pellegrino Tibaldi que ardería en el incendio de 1671. Elección que resulta perfectamente congruente si la entendemos también como parte de un calculado ejercicio de emulación. Como testimonio y memoria de todo ello, un monje del

---

<sup>28</sup> Vid. PASTOR, 2001, t. I, p. 315.

<sup>29</sup> Para el estudio de la música en El Escorial, vid. RUBIO, 1951, pp. 59-118; HERNÁNDEZ, 1993; NOONE, 1998, pp. 280-281; SIERRA, 1996 (a y b); 1999; 2006; 2015; SÁNCHEZ.

<sup>30</sup> Vid. LÓPEZ SERRANO, 1960, pp. 499-513; 1963, pp. 341-351, según esta autora Villafranca sigue el modelo del retrato de Velázquez en la National Gallery de Londres. Según Trapier (1948) el modelo podría haber sido el retrato perdido que según Díaz del Valle estaba pintando Velázquez en 1655. Cfr. SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, pp. 269-276. Barrio Moya relaciona la estampa con el retrato pintado al óleo por el propio Villafranca (Museo del Prado, cat. nº. 1232), vid. BARRIO MOYA, 1982 (b), pp. 107-122. La calidad extraordinaria del retrato en su primera edición, superior al resto del grabado, ¿haría pensar en la posibilidad de una intervención del propio Velázquez en colaboración con Villafranca?

<sup>31</sup> Sobre el Panteón Real y la destitución del prior, vid. BUSTAMANTE, 1992, pp. 161-215.



monasterio publicó anónimamente el libro: *Pompa festiva y Real Aparato que dispvso alegre y executò gozoso el Real Monasterio*<sup>32</sup>. Redactado e impreso con toda celeridad en la Imprenta Real el mismo año de 1649, dedicado a Mariana de Austria y acompañado de una adenda con todas las divisas, poemas y jeroglíficos compuestos para la ocasión. *Pompa festiva* incluye una particular y vivida descripción del monasterio que nada debe a la del Padre Sigüenza y que resulta imprescindible para el conocimiento de los itinerarios reales por el Real Monasterio. Gregorio de Andrés atribuyó en su momento este texto al Padre Santos<sup>33</sup>, hipótesis razonable de no haberse reconocido como autor del libro el también jerónimo laurentino fray Luis de Santa María<sup>34</sup>.

La idea de la publicación de un libro específico que codificara los contenidos y significados del monumento bien podría haber surgido en ese contexto, aplazándose la edición hasta la terminación del Panteón Real. La idea del libro debió estar siempre latente aunque no correspondería al fundador Felipe II, quizá por la misma razón por la que no permitió que se escribiera su biografía, sino a su nieto Felipe IV, amante de la música, la pintura y también los libros. Cabe recordar que una de sus hazañas eruditas como príncipe virtuoso fue traducir al español la *Storia d'Italia* y la *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, obras de Francesco y Ludovico Guicciardini respectivamente<sup>35</sup>. Enseguida nos referiremos a los precedentes más directos de la obra del Padre Santos, pero antes conviene tener en cuenta dos posibles estímulos publicados en 1642 en París y Roma y que bien podrían haber influido en el ánimo de Felipe IV.

El primero es *Le Tresor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*<sup>36</sup>, obra escrita por Pierre Dan, catedrático de teología y superior del convento de trinitarios fundado por San Luis en 1259 en el castillo de Fontainebleau. Este libro comparte con la *Descripción breve* del Padre Santos una misma intencionalidad ideológica y programática, ambos construyen un discurso encomiástico en torno a un edificio y sus colecciones, ambos pretenden abarcarlo en su totalidad y presentarlo como depósito ejemplar de la memoria de sus patronos. El Padre Dan se expresa con un entusiasmo similar al que mostrará el Padre Santos, refiriéndose a Fontainebleau como "*le chef d'oeuvre le plus parfait qui soit en Europe [...] le plus accomply de toutes les belles maisons qui se voyent au reste du monde*"<sup>37</sup>. Aunque el proyecto de Dan implicaba reconstruir la historia del *château* desde sus orígenes y para ello reconoce haber exhumado documentos de archivo, cosa que lo aleja totalmente del *modus operandi* de Santos, ambas descripciones presentan una estructura del

<sup>32</sup> *vid.* SANTA MARÍA [anónimo], 1649.

<sup>33</sup> *Vid.* ANDRÉS, 1964, p. 407, nota 3.

<sup>34</sup> Según reconoce Santa María en 1664 en la dedicatoria a Felipe IV de su *Octava Sagradamente cvlta*, de 1664, *vid.* SANTA MARÍA, 1664.

<sup>35</sup> *Vid.* BOUZA, 2001, pp. 303-312; 2005, pp. 27-44.

<sup>36</sup> *Vid.* DAN, 1642.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 18.

contenido sorprendentemente similar<sup>38</sup>. Acaso podría entenderse la descripción de El Escorial como la respuesta del rey católico a la emblemática morada del cristianísimo rey de Francia, lugar en el que como recuerda Dan, había nacido la primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón<sup>39</sup>. La descripción de Fontainebleau se diferencia en un punto fundamental de la de El Escorial ya que pese a su exquisita tipografía no lleva una sola estampa que ilustre el argumento, punto en el que se distancia totalmente de la *Descripción breve*, heredera del espíritu gráfico y arquitectónico de las estampas de Herrera grabadas por Perret.

El mismo año de 1642 se publicó otro libro celebrativo de un edificio, sus colecciones y sus patronos, se trata del espléndido *Aedes Barberinae ad Qvirinalem [...] descriptae*<sup>40</sup>, obra del conde perugino Girolamo Teti publicada en Roma por la imprenta de Mascardus y dedicado como no podía ser de otra forma al Papa Urbano VIII, tío del promotor del libro, el cardenal Antonio Barberini. El libro contiene algunas de las mejores estampas realizadas en el siglo XVII que reproducen entre otras cosas los frescos de Pietro da Cortona en Palazzo Barberini, edificio que centra la atención del argumento. En este caso aunque comparte con los libros de Dan y Santos una misma intención, los parámetros celebrativos son conceptual y formalmente muy diferentes. La obra de Teti está escrita en latín y no pretende ordenar los contenidos topográficamente ni servir de guía de ningún tipo, está concebida como un libro de absoluto lujo, impreso con una tirada muy corta y pensado no para su difusión sino para ser regalado a los miembros de la familia Barberini y a personalidades de alto rango. En este caso la excelencia de los grabados hace exclamar al autor que el libro puede incluso sustituir la visita efectiva al palacio. Si tenemos en cuenta el interés de Diego Velázquez en su segundo viaje a Italia por los frescos de Pietro da Cortona en Palazzo Barberini, habría sido probable que conociera el libro, siendo sugerente pensar que pudiera haber influido el pintor en la idea de una guía topográfica e ilustrada de El Escorial en la que se diera especial importancia a la descripción de sus colecciones pictóricas.

En Italia Velázquez debió de familiarizarse, no solo con las obras mismas que le permitieron ver *in situ*, sino también con la importante literatura topográfica italiana en la que se

---

<sup>38</sup> De especial interés es el capítulo XIII dedicado al *cabinet des Peintures, & Tableaux particuliers*, en el que Dan recurre a Vasari para señalar que a imitación de los príncipes de la Antigüedad, los reyes de Francia han atesorado las obras de los principales maestros de su tiempo, pinturas célebres de Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, Andrea del Sarto, Perugino, Piombo, «Bordonono», Tiziano, Pontormo, «Hierosme de Bresse» y Vignola, entre otros. El religioso comenta las obras, su procedencia, su estado de conservación, incluso también en algunos casos el precio, como los doce mil francos pagados por Francisco I por aquel retrato *nommée Mona Lissa, vulgairement appelée loconde* (*op. cit.*, p. 136).

<sup>39</sup> Dan dedica el Libro III de su obra a tratar de los eventos memorables sucedidos en el palacio: nacimientos y muertes de reyes, embajadas y recibimientos extraordinarios, torneos, fiestas, banquetes, ceremonias de bautismo de los delfines, etc.

<sup>40</sup> *Vid.* TETIUS, 1647.

describían ciudades, colecciones y edificios<sup>41</sup>, además teniendo en cuenta su amistad con el marqués Virgilio Malvezzi<sup>42</sup>, sería muy probable que tuviera conocimiento y acceso a una obra publicada en su honor en Bolonia en 1648. Nos referimos a *Le Reali Grandezze dell'Escriviale di Spagna*, escrita también por un jerónimo, el cremonés Ilario Mazzolari<sup>43</sup>. Aunque su autor no lo reconoce abiertamente, se trata de una traducción resumida del texto de fray José de Sigüenza, en la que se ha suprimido la parte histórica y decantado la puramente descriptiva, corrigiéndose por motivos obvios los comentarios críticos vertidos hacia los pintores italianos que habían trabajado en El Escorial. Se trata por tanto de uno de los principales precedentes de la *Descripción breve* del Padre Santos. Como ha señalado Selina Blasco aunque las divergencias son notables Mazzolari y Santos coinciden en «la elección de la parte del texto de Sigüenza que es susceptible de ser suprimida, y además ambos resumen de forma selectiva la parte que han decidido conservar»<sup>44</sup>.

La idea de resumir y decantar la obra de Sigüenza con el fin de publicar una descripción individualizada de El Escorial no era nueva, en 1625 Lorenzo van der Hammen y León, en su *Don Felipe II el Prudente*, comenta que la excelencia de El Escorial: «se verá presto en el tratado que de su fábrica y maravillosa construcción tengo hecho»<sup>45</sup>. Seguramente se trataba de la obra que Álvarez y Baena lista entre las que quedaron inéditas del autor con el título significativamente anacrónico de: *S. Lorenzo el Real de la Victoria*<sup>46</sup>. Gregorio de Andrés identificó esta obra con un manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional en el que se incluye una descripción de El Escorial a modo de *Relación sumaria*<sup>47</sup>. Sea o no de Van der Hammen, cosa de la que el propio Andrés dudaba, es interesante señalar que se trata de la primera descripción conocida de El Escorial que se compone a partir del texto de Sigüenza, del que suprime la parte histórica y se centra en la puramente descriptiva<sup>48</sup>.

<sup>41</sup> Vid. SCHLOSSER [1924] 1986, pp. 451-516.

<sup>42</sup> Malvezzi además de escritor y cronista de Felipe IV fue interlocutor de Velázquez, mecenas de Guido Reni y mediador en la contratación de Mitelli y Colonna, véase COLOMER, 1993, pp. 67-72; GARCÍA LÓPEZ, 2001, pp. 155-169; GARCÍA CUETO, 2006, pp. 107-116.

<sup>43</sup> Del éxito de la obra da cuenta una segunda edición publicada también en Bolonia en 1650, vid. MAZZOLARI, 1650.

<sup>44</sup> BLASCO CASTIÑEYRA, 1992, p. 465.

<sup>45</sup> Citado en ANDRÉS, 1973 (b), p. 254. Vid. GARCÍA VALVERDE / VÉLIZ, 2006, pp. 2-27.

<sup>46</sup> Vid. ÁLVAREZ Y BAENA, 1789, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Tomo tercero*, Madrid: Benito Cano, 1790, p. 380.

<sup>47</sup> Biblioteca Nacional de Madrid (BN), Mss. 2.058, fols. 330-346: *Relación Sumaria de las cosas más particulares que hay en el edificio de San Lorenzo el Real, metiendo también en cuenta de esta Real Fábrica las casas circunvecinas: la del Castañal, Fresneda, Campillo, Quexigal, Cercas, Bosques y Montes que el fundador hizo y dio a esta casa*, Vid. ANDRÉS, 1973 (b), pp. 251-276.

<sup>48</sup> El manuscrito debería fecharse entre 1617-1618 y no entre 1620-1621 como apuntaba Andrés, según se deduce de la mención a la obra del Panteón: «no está acabado hasta ahora, pero se están haciendo modelos para ver cómo se ha de acabar, y es de tanta majestad y grandeza que los maestros que le han de hacer dicen que costará más de ochocientos mil ducados». Parece probable que esos «modelos»

Desconocemos las razones por las que el texto de Van der Hammen quedó inédito, la cuestión es que prácticamente todos los intentos de descripción de El Escorial surgidos desde entornos eruditos y cortesanos no pasaron del manuscrito, exceptuando la obra del humanista rondeño Diego Pérez de Mesa, impresa pero dentro de una obra mayor: la reedición ampliada del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina (Alcalá, 1590; Madrid, 1595 y 1605)<sup>49</sup>. Frente a toda esta literatura de variada procedencia e intenciones surge como auténtico «hito» la obra de fray José de Sigüenza incluida en la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1605) en cuyos libros III y IV trata de la fundación, construcción y descripción del Real Monasterio. Reconocido como uno de los mejores prosistas del Siglo de Oro y uno de los primeros críticos de arte de la España moderna<sup>50</sup>, su obra vería la luz una vez muerto Felipe II y en un contexto difícil para el futuro del Real Monasterio con la corte instalada en Valladolid. No es de extrañar que el texto de Sigüenza se entienda como una suerte de alegato para que Felipe III retomara sus responsabilidades al frente del patronato real heredado de su padre, de hecho debemos tener en cuenta que la escritura definitiva de fundación del Real Monasterio no se ratifica hasta 1603 siendo Prior el mismo Sigüenza<sup>51</sup>.

A diferencia de la obra de Sigüenza, la *Descripción breve* del Padre Santos no emanó de la comunidad jerónima sino que fue un deseo que el propio Felipe IV solicitó a un monje de la comunidad que había escogido personalmente. Con respecto a la financiación del libro contamos con el testimonio de los *Actos Capitulares* del Real Monasterio en los que se especifica que el 30 de octubre de 1666 el Prior fray Sebastián de Uceda daba licencia al Padre Santos para hacer uso de la cantidad de doce mil reales que el rey Felipe IV le «auía dado [...] para La impresión del Libro q auía escrito de la descripción de esta Casa y del Pantheon y traslación de los cuerpos Reales». Santos pedía la licencia para:

poder vsar por sus días de dicha cantidad y de Los frutos y emolumentos que resultaren de las impresiones q se hizieren de dho. Libro en virtud de hauer sido trabajo suyo y hauerse impreso y hauerle de imprimir sin poner La Comunidad dinero alguno y también para necesidades propias y de

---

para el Panteón se refieran al concurso de ideas para la conclusión de la cripta que ganó Crescenzi, concurso al que hacen alusión Baglione y Santos como señala BUSTAMANTE, 1992, p. 172, nota 38.

<sup>49</sup> Vid. ALONSO MAYO, 1966, pp. 131-145; SANTIAGO PAÉZ, 1985, pp. 253-254. Para un análisis de toda la literatura escurialense anterior a Sigüenza, *vid.* SÁENZ DE MIERA, 2001.

<sup>50</sup> Vid. SIGÜENZA [1605] 1963, p. 379. Sobre el Padre Sigüenza véanse entre otros estudios: RUBIO GONZÁLEZ, 1976; CALVO SERRALLER [1981] 1991, pp. 111-143; BLASCO CASTIÑEYRA, 1999; THOMPSON C., 2001, pp. 79-93. Y número homenaje: *La Ciudad de Dios*, vol. CCXIX, núm. 1, enero-abril, 2006

<sup>51</sup> Vid. SÁNCHEZ MECO, 1985, pp. 33 y ss.

sus parientes», concediéndosele la licencia: «en premio del trabajo y seruicio q a su Mag<sup>d</sup> hizo y á esta Casa.<sup>52</sup>

El testimonio confirma que el libro fue un deseo del monarca y que este entregó al fraile una suma lo suficientemente considerable para financiar al menos las dos primeras ediciones. Nos revela además a un autor que al margen de sus votos, no duda en reivindicar los beneficios económicos de la venta del libro. Con el tiempo la comunidad exigirá a Santos una contraprestación, tal y como se anota al margen del mismo folio de los *Actos Capitulares* en el que se refiere que la comunidad acordó el 4 de octubre de 1670 que: «todos los libros q diese nro. p<sup>e</sup> R<sup>mo</sup> a las personas de obligación y cumplimientos fuese por cuenta del p<sup>e</sup> fr. Fran<sup>co</sup> de los Santos».

El coste nada desdeñable de la *Descripción breve* se explica teniendo en cuenta que se concibe como un libro ilustrado editado en folio con once láminas grabadas al buril por el mejor grabador de la corte, los alzados del Panteón están fechados en 1654, el mismo año en el que Villafranca accedió al cargo de grabador del Rey<sup>53</sup>. La suma del privilegio de impresión por diez años se fecha el 15 de octubre de 1656, la fe de erratas el 20 de marzo de 1657 y la suma de la tasa el 12 de abril del mismo año. Resulta tremendamente llamativo que no presente ninguna aprobación ni licencia lo que solo se explica teniendo en cuenta el argumento del libro y el patrocinio directo del monarca. La trascendencia simbólica de la fecha de 1657 no debe pasarnos tampoco por alto, porque aunque no se aluda a ello en el texto, venía a coincidir con el primer centenario de la batalla de San Quintín<sup>54</sup>.

Para el 15 de octubre de 1656 el libro estaba listo en la Imprenta Real, ese mismo mes Felipe IV visitó el Real Monasterio y vio terminado el nuevo montaje pictórico de la sacristía que Velázquez había estado disponiendo desde hacía varios meses. Jules Chifflet nos proporciona un testimonio de excepción de aquella visita en su *Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial*, fechada el mismo mes y año en el que alude a la impresión de la *Descripción breve*:

El P. Santos, religioso de este Monasterio real, imprime actualmente en esta ciudad la descripción de esta maravilla del mundo con la relación del traslado de los cuerpos de los reyes que yo propuse a Su Majestad y con grabados al buril, en donde están representadas las ceremonias entonces observadas.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Vid. MANRIQUE, 2004, vol. I. 2, p. 764. No creemos que la idea del libro fuera una decisión unilateral del fraile, sufragada por el monarca, como apunta el padre Campos: «el autor debió de tener acceso a Felipe IV, hacerle llegar un ejemplar, notificándole su deseo de dedicarle la obra y, posiblemente pedirle alguna ayuda, a juzgar por el donativo regio», CAMPOS, 2008, p. XIV, nota 39.

<sup>53</sup> Vid. BARRIO MOYA, 1982 (b), pp. 107-122.

<sup>54</sup> Sobre la importancia de la idea de centenario, vid. BOUZA, 1998, pp. 21-34.

<sup>55</sup> Vid. ANDRÉS, 1964, p. 418.

Para Gregorio de Andrés ese «yo propuse» se estaría refiriendo únicamente al orden seguido en la traslación de los cuerpos reales, aunque quizá sería factible ampliarlo a toda la frase, es decir, plantear la posibilidad de que uno de los instigadores del libro hubiera sido el capellán francés de Felipe IV. Hijo de Jean Jacques Chifflet, médico de cámara de Felipe IV, Jules fue doctor en derecho por la Universidad de Dole y canónigo de la catedral de Besançon. En 1648 fue llamado a Madrid por Felipe IV, siendo nombrado canceller de la Orden del Toisón de Oro y capellán de honor desde el 3 de junio de 1656 hasta 1659, año en que regresó a Besançon. Al parecer Chifflet se interesó por El Escorial desde antes de su llegada a Madrid ya que tuvo intención de editar una obra en la que se recogieran los inventarios de manuscritos de las bibliotecas públicas y privadas, para lo que solicitó al bibliotecario del Real Monasterio, fray Gabriel de San Jerónimo, diferentes copias de manuscritos<sup>56</sup>. ¿Cabría plantear una hipotética vía de conocimiento del libro de Pierre Dan en la corte española a través del culto y bibliófilo capellán francés de Felipe IV?

Al igual que habían hecho Van der Hammen y Mazzolari, el primer cometido del Padre Santos será «reducir a más breve tomo» la obra de Sigüenza, suprimiendo la parte histórica y decantando la puramente descriptiva. Se trata de un proceso de apropiación que como decíamos Santos reconoce en el prólogo haciendo un panegírico de su predecesor como: «exemplar de Historiadores», por su «lleno de erudicion» y porque «no es menos marauilla el vèr, como lo dize, y lo pinta»<sup>57</sup>. Con el material que le proporciona Sigüenza compone los 18 discursos del libro I en los que aborda la descripción completa del edificio, añadiendo los cambios y novedades introducidos en sus colecciones. El libro II lo dedica por entero al Panteón Real en el que sin perder de vista el referente de Sigüenza elabora un discurso propio y genuino. A modo de epílogo, la *Descripción breve* incluye el sermón pronunciado en 1654 durante la traslación de los cuerpos reales por el jerónimo fray Juan de Avellaneda, célebre predicador real, muerto en 1657<sup>58</sup>.

El proceso de reelaboración del texto de Sigüenza no debe entenderse como un plagio sino como un ejercicio retórico que cabe analizar utilizando como símil las cuatro partes de la preceptiva retórica clásica, es decir, para Santos la *inventio* se la proporciona el texto de Sigüenza,

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 239 y 405; *idem*, 1965, p. 8.

<sup>57</sup> SANTOS, 1657, prólogo s.f.

<sup>58</sup> Santos incluye la vida de fray Juan de Avellaneda en la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo* (1680), no escatimando elogios a su persona y pluma, dice sin referirse directamente a la *Descripción breve* que: «Impressa anda la Oracion Panegyrica». También refiere que fue especialmente estimado del «Excelentissimo Señor Duque de Medina de las Torres, Sumiller de Corps de su Magestad, que era su mas afecto, y le auia, à sus expensas, fabricado vna Celda muy acomodada en el Real Monasterio de San Geronimo», SANTOS, 1680, pp. 293-294.

a partir de ese material elabora una nueva *dispositio* por medio de las clásicas categorías aristotélicas de supresión, adición, sustitución y cambio de orden<sup>59</sup>. En el proceso, la estrategia de Santos se revela más persuasiva que interpretativa, la vehemencia crítica de Sigüenza desaparece y los contenidos, además de adaptarse escrupulosamente a la topografía jerarquizada del edificio, se expresan de acuerdo a un ritmo nuevo, cuya *elocutio* incide especialmente en la tercera de las cualidades elocutivas: el *ornatus*, es decir el embellecimiento del discurso. Ese proceso implica una actualización del registro de Sigüenza que lo hace menos dialéctico y más entretenido para un contexto lingüístico barroco y específicamente cortesano.

El éxito del libro brindó a Santos su ascenso en la orden, en 1663 fue elegido Historiador General, cargo que desempeñaría hasta su muerte y que le obligó a componer la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo* (Madrid, 1680)<sup>60</sup>. En ese mismo año, el Real Monasterio celebró su primer centenario con luminarias, fuegos de artificio, autos de Calderón y un certamen poético al que Santos aportó únicamente un soneto. Cumplida cuenta de todo ello se incluye en la obra miscelánea *Octava Sagradamente Culta* de fray Luis de Santa María, el único *rival* literario que tenía Santos dentro de su comunidad<sup>61</sup>. En esta obra se reutiliza la misma alegoría grabada por Villafranca para la *Descripción breve* de 1657. La modesta participación literaria de Santos se entiende teniendo en cuenta que por entonces desempeñaba el cargo de Prior del monasterio de Nuestra Señora del Rosario en Bornos, Cádiz. En la década de los sesenta el jerónimo realizó sus primeras y únicas salidas fuera de su casa profesa, siendo también Prior del monasterio de la Piedad de Benavente en Zamora y Visitador General de Castilla, León y Burgos.

Tras la muerte de su *mentor* Felipe IV, Santos conseguirá ganarse la confianza de su viuda Mariana de Austria y la más compleja de su hijo Carlos II, a los que van dedicadas como es lógico las siguientes ediciones del libro. En la segunda edición de 1667 publicada en la imprenta de José Fernández de Buendía<sup>62</sup>, Santos completa la descripción del nuevo montaje pictórico-mueble de las Salas Capitulares y la Iglesia Vieja, inconcluso a la muerte de Velázquez y de Felipe IV. La alegoría de Villafranca con el retrato del rey difunto deja de encabezar todo el volumen para pasar a preceder el libro II, de alguna manera y aunque sea solo en apariencia, el libro pierde parte de su especificidad funeraria para ir asumiendo su condición de guía aumentada.

---

<sup>59</sup> Véase PUJANTE, David, "La operación *dispositio* como base de la construcción del significado discursivo", *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, Universidad de Murcia, 5 (abril, 2003). Disponible en <http://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-Operacidispositio.htm>. [15 septiembre 2012].

<sup>60</sup> SANTOS, 1680.

<sup>61</sup> SANTA MARÍA, 1664.

<sup>62</sup> SANTOS, 1667.

En 1671 Santos vivió en primera persona el incendio del Real Monasterio y durante los años siguientes, decisivos para la reconstrucción, fue uno de los cinco diputados electos del convento, es decir formó parte del cónclave de poder con capacidad decisoria en los Actos Capitulares. Coincidiendo con su primer nombramiento como Prior de San Lorenzo el Real en 1681, aparece la tercera edición de la *Descripción* que a partir de entonces deja de enunciarse como *breve*<sup>63</sup>. Dedicada a Carlos II, se presenta como testimonio de la reconstrucción del edificio después del incendio, cuyo relato histórico Santos incluye en la *Quarta parte*<sup>64</sup>, reservando para la *Descripción* el relato puramente descriptivo en el que intencionadamente se muestra el edificio como una realidad prácticamente inmutada. En 1682 renuncia al obispado de Segovia, lo que le permite permanecer como Prior de San Lorenzo y ser reelegido para un segundo trienio que concluye en 1687<sup>65</sup>. El 18 de abril de 1686 fue propuesto como predicador de la Real Capilla de Carlos II, en atención a ser: «suxeto de buenas prendas» y «por concurrir en su persona muy buenos grados de literatura Virtud y suficiencia para el puesto ademas de merito que aze en servizio de V. Magd. de su Rl. horden»<sup>66</sup>.

Durante los seis años de su priorato Santos ideó el traslado a la sacristía de la Santa Forma de Gorkum, asumiendo la superintendencia de la obra del nuevo retablo-camarín que albergaría la reliquia. Este proyecto nos revela a Santos ya no solo como descriptor de arte, sino como auténtico ideólogo capaz de diseñar uno de los proyectos artísticos de mayor importancia en su tiempo y en su contexto. Como es sabido, el retablo-camarín vino a alterar el montaje velazqueño de la sacristía con un complemento de excepción: la *Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello, con la que se abre o cierra la tramoya del retablo. Según se refiere en la *Memoria sepulcral* del Padre Santos no solo redactó todos sus mote e inscripciones sino que también «fue suia la idea del quadro que zierra el altar»<sup>67</sup>. Santos redactó y publicó un folleto con el título de *Historia de la Santa Forma* en el que incluye pormenorizadamente la historia de la reliquia, la descripción del tabernáculo y custodia donados por Carlos II, el primer retablo de madera dorada con el que se procedió a la primera traslación de la reliquia a la sacristía en 1684, la descripción del retablo-

---

<sup>63</sup> SANTOS, 1681.

<sup>64</sup> *Vid.* SANTOS, 1680, pp. 215-265.

<sup>65</sup> Para los nombramientos como prior, *vid.* MANRIQUE, 2004, pp. 822, 847, 862, 887 y 894. De especial relevancia para comprender el alcance de sus funciones durante los dos primeros trienios, *vid.* ANDRÉS, 1967 (b), pp. 128-139.

<sup>66</sup> AGPM, Personal, Caja 7954, exp. 14. Recogido en: CAMPOS, 2008, p. IX.

<sup>67</sup> PASTOR, 2001, t. II, p. 315.



camarín, el lienzo de Coello, y la segunda y definitiva traslación de la reliquia que se hizo coincidir con el recibimiento y cumpleaños de la nueva reina Mariana de Neoburgo en octubre de 1690<sup>68</sup>.

En 1697 fue elegido nuevamente Prior de San Lorenzo y, pese a su avanzada edad, promovido al obispado de Cotrón en el reino de Nápoles, puesto que obviamente declinó. Cumplido el trienio pertinente murió en su casa profesa en junio de 1699 «de hedad de mas de ochenta y dos años»<sup>69</sup>. Un año antes se había impreso la cuarta y última edición de la *Descripción* de El Escorial, que presenta como principal novedad la descripción de las nuevas pinturas al fresco realizadas por Luca Giordano en las bóvedas de la escalera principal del convento y de la basílica, constituyendo estas últimas un nuevo discurso específico que viene a engrosar considerablemente el volumen<sup>70</sup>. La descripción de los frescos de Giordano tuvo una primera versión impresa en 4º muy similar a la de la *Historia de la Santa Forma*, que aunque no lleva fecha cabe situar en 1695<sup>71</sup>. Aunque el contenido es fundamentalmente el mismo, de cara a su incorporación en la descripción general del edificio, Santos altera el orden cronológico que testimoniaba el seguido por Giordano y lo adapta al orden topográfico fuertemente jerarquizado del resto de la descripción, lo que resulta elocuente de la especificidad programática de esta.

Curiosamente en la última edición de su libro, Santos no incluye la descripción del retablo-camarín de la Sagrada Forma, aunque ya estaba escrita y publicada y había sido el proyecto en el que más se había involucrado y comprometido. Sí menciona la reliquia, custodia y, escuetamente, el retablo en el discurso relativo a las reliquias pero no varía el discurso dedicado a la sacristía por lo que el lector vuelve a encontrarse el montaje velazqueño de 1657. La suntuosa maquinaria barroca ideada por Santos y el lienzo de Coello que contenía su retrato quedaron literalmente eclipsados por los frescos de Luca Giordano, por lo menos en lo que al libro se refiere. No será hasta 1764 con la publicación de la *Descripción* de El Escorial del Padre Ximénez, cuando encontremos en el discurso relativo a la sacristía la descripción completa del retablo-

---

<sup>68</sup> En la Biblioteca del Real Monasterio (RBME) se conservan las dos únicas versiones conocidas de este texto del Padre Santos, se trata de un manuscrito (J. II. 3., fols. 240-258v.) y un impreso (53. I. 15) editado en 4.º, sin fecha, autor, pie de imprenta ni preliminares. Del texto se deduce que debió de imprimirse en 1691. Curiosamente el impreso resulta más completo que la versión manuscrita que fue transcrita y publicada por MEDIAVILLA, 1962, pp. 99-137. VEGA LOECHES, 2013, pp.549-574.

<sup>69</sup> PASTOR, 2001, t. II, p. 316.

<sup>70</sup> SANTOS, 1698, de esta cuarta edición existe una copia manuscrita que se corresponde en todo con el impreso, según hemos podido comprobar (BNE, Mss. 888).

<sup>71</sup> Este folleto se conserva en un único ejemplar de cuidada encuadernación (BNE, BA/1063): *Descripcion de las Excelentes Pinturas al Fresco, con que la Magestad del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo...* En el lomo se lee, en parte tapado por el actual tejuelo: «PINTVRAS DEL REAL CONV.<sup>TO</sup> DEL ESCORIAL. P<sup>ara</sup>: EL REY C[arlos II]». En la Biblioteca del Real Monasterio, se conserva el manuscrito correspondiente en todo con el impreso en cuyo último folio figura la firma autógrafa del Padre Santos (RBME, J. II. 3, fols. 224-239), *vid.* SANTOS, c.1695.

camarín, copiada punto por punto de la que había escrito Santos<sup>72</sup>. Destaca entre los nuevos grabados que ilustran el libro de Ximénez la espléndida estampa desplegable que muestra el retablo con el camarín abierto<sup>73</sup>. Realizada por Juan Bernabé Palomino, sobrino del teórico Antonio Palomino, acaso valiéndose de alguna traza original del proyecto. No deja de ser paradójico que en fecha tan tardía la mejor y más perfecta estampa del libro sea precisamente la relativa al altar barroco de Carlos II, aquel que sería definido por Ceán-Bermúdez como el «único lunar de arquitectura»<sup>74</sup> del Real Monasterio. Quizá tan paradójico como que la descripción que mejor sintetiza el gusto estético del Padre Santos aparezca en escena con setenta y cuatro años de retraso y en boca de otro autor.

Ese «gusto» estético del Padre Santos ha sido precisado recientemente por Nuria Rodríguez Ortega en su concienzudo análisis de las diferencias y coincidencias léxico-semánticas entre los discursos de Sigüenza y Santos, trabajo pionero que se plantea como un ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales<sup>75</sup>. Su estudio ha revelado que frente a Sigüenza, son escasas las novedades terminológicas específicamente artísticas que aporta Santos, lo que sí varía es el uso y alcance de determinados términos que adquieren especial relevancia como es el caso de «maravilla», «sublime» y «diverso». Frente a su predecesor, Santos plantea un «discurso retórico-persuasivo, que seduce a través de la emocionalidad y la sensorialidad, más que por la disquisición crítico-racional»<sup>76</sup>, de hecho el término «gusto» adquiere una acepción semántica especialmente significativa referida al deleite sensorial y afectivo-emocional:

en el discurso del Padre Santos el gusto es específicamente el placer y el deleite sensorial -visual o auditivo- que se experimenta ante los objetos artísticos o de la naturaleza. Es el equivalente de lo que después llamaremos *experiencia estética*, entendida como el sentimiento de deleite que se inicia mediante la activación de lo sensorial. De hecho, el Padre Santos valora las experiencias en las que intervienen distintos sentidos.<sup>77</sup>

En concreto es el oído el sentido al que Santos recurre para definir la sensación que produce en el espectador el asombro ante determinados espacios del monasterio, en concreto el Patio de Reyes: «nadie entra en este Patio, que no le suceda lo que quando impensadamente oye

---

<sup>72</sup> XIMÉNEZ, 1764, pp. 290-302.

<sup>73</sup> Vid. SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, pp. 302-303; 307-308.

<sup>74</sup> CEÁN [1800] 2001, p. 206.

<sup>75</sup> RODRÍGUEZ ORTEGA, 2009, pp. 363-430.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 409.

vna ordenada música de consonante armonia»<sup>78</sup>. La comparación de raíz agustiniana entre arquitectura y música la toma de Sigüenza, pero su uso teniendo en cuenta su condición de Maestro de Capilla no puede ser meramente referencial o retórico. Ejemplo de hasta qué punto Santos asimila su modelo y lo proyecta en clave diferente es la descripción que incluye del retablo-camarín de la Sagrada Forma:

En entrando, se viene á los ojos su hermosura, con tanta variedad de Marmoles, y Jaspes diferentes, y Bronzes dorados, demolido à fuego, que atrahe á la manera del Iman, y suspende como la suave Musica oida de repente; y al llegar, se conoce, que en aquel Buque del sitio que ocupa, ni el arte pudo dar mas, ni el gusto de la idea tiene mas que adelantar.<sup>79</sup>

Al igual que en el Patio de Reyes, Santos utiliza la música para describir la sorpresa de contemplar una arquitectura en convergencia perspectiva, sea el pórtico de la basílica o en este caso el nuevo retablo barroco. Merece resaltarse el uso del término «imán» porque introduce un oportuno elemento dinamizador del escenario, es decir, nos invita a recorrer la distancia que media entre la puerta de la sacristía y el retablo para comprobar de cerca las causas de esa sorpresa inicial. Se trata de una aproximación dinámica y musical a la arquitectura que puede remitirnos en el caso del retablo de la Sagrada Forma a la concepción barroca del espacio teatral, en el que la secuencia de mutaciones y efectos iba acompañada y graduada por medio de sonidos. En este punto debemos tener en cuenta que Santos además de músico, poeta e historiador fue autor de autos sacramentales en los que el propio monasterio y sus colecciones se convertían en escenario, nada improvisado, del drama<sup>80</sup>.

Para la descripción de la arquitectura del retablo-camarín, Santos emplea los mismos términos aprendidos en Sigüenza, que aplica indistintamente a la maquinaria barroca como por ejemplo al claustro de los Evangelistas: «Componese de dos Cuerpos, con grande Alma, en la proporcion, distribucion, y compartimiento, que se debe á la razon de buena Arquitectura»<sup>81</sup>. Frase que ejemplifica la inercia con la que continúa utilizando determinadas expresiones que en Sigüenza tenían cierta consistencia teórica. De especial interés nos parece la evolución que experimenta el término «majestad», en la medida que para Sigüenza era exponente de «llaneza», en el sentido de grandeza y sobriedad, mientras que en Santos se asocia con insistencia al lujo y la

---

<sup>78</sup> SANTOS, 1657, fol. 12.

<sup>79</sup> RBME, 53-I-15, p. 7; J.II.3, fol. 246; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>80</sup> Se conservan inéditos los manuscritos originales de los siguientes autos de Navidad compuestos por el padre Santos (BNE, Mss. 16063): *El Mayor gozo del hombre* (1654/1676); *La venida de la flota* (1655); *Los efectos del placer* (1680). Vid. transcripción completa en anexos.

<sup>81</sup> RBMSE, 53-I-15, p. 7; J.II.3, fols. 246-246vº.; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

suntuosidad, categorías que aprecia especialmente. Dicha evolución semántica vendría a corresponderse con el desarrollo del sentido de *maiestas*, como atributo esencial del monarca, que se ejemplifica por ejemplo en la obra del Panteón Real, desde los parámetros originarios de «llaneza» barroqueña a los de suntuosidad decorativa y refulgente con Felipe IV. De hecho, como señala Rodríguez Ortega, lo «ostentoso» tenía en Sigüenza una connotación negativa, mientras que en Santos se convierte en caracterizador positivo asociado a lo «poderoso», «vistoso» y «lucido». A la «majestad» se asocia lo «grave» en el sentido de autoridad, compostura, medida y contención, cuyo uso también extiende Santos con respecto a Sigüenza, aplicándolo como atributo de la arquitectura, la pintura y la escultura, así como a las descripciones de ceremonias y actos solemnes. En definitiva, todo el edificio es objeto de gravedad en la medida que es manifestación solemne de la *maiestas* del monarca.

Especial interés tiene el análisis de la otra fuente utilizada por Santos para componer la *Descripción breve*, aquella que como decíamos habría escrito presuntamente el propio Velázquez. Esta posibilidad arranca de la noticia dada por Antonio Palomino, según el cual Velázquez además de ocuparse de la selección, traslado y montaje de las nuevas pinturas donadas por Felipe IV a El Escorial en 1656, habría también redactado una «Descripción, y memoria» de las mismas:

en que da noticia de sus calidades, Historias, y Autores, y de los Sitios donde quedaron colocadas, para manifestarla à su Magestad, con tanta elegancia, y propiedad, que calificò en ella su erudicion, y gran conocimiento del Arte; porque son tan Excelentes, que solo en èl pudieran lograr las merecidas alabanzas.<sup>82</sup>

Aunque ninguna fuente anterior a Palomino menciona la existencia de esta memoria, de sus palabras parece derivarse que tuvo acceso a la misma, acaso formaba parte del conjunto de libros y papeles de Juan de Alfaro que el cordobés reconoce que le sirvieron de gran utilidad. No obstante, y teniendo en cuenta la importancia del dato como argumento a favor de la liberalidad de la pintura, eje director de su discurso, resulta extraño que no le dedique más espacio, cite algún fragmento o no se vuelva a referir al asunto. Palomino, como en tantas otras noticias, seguramente no miente, pero nos deja ese regusto de ambigüedad que se desprende de las verdades a medias. Si tenemos en cuenta que la descripción de esas pinturas había sido conocida y difundida a través de la *Descripción breve* del Padre Santos, en cierto modo Palomino estaba sutilmente lanzando un órdago póstumo a la memoria del jerónimo. El dato no paso desapercibido para un lector atento, como el escocés Sir William Stirling-Maxwell, que en 1848 planteaba

---

<sup>82</sup> PALOMINO [1724] 1988, p. 343. Vid. PALOMINO/MORÁN, 2008, p. 46.

abiertamente lo que podía deducirse del comentario de Palomino y de la lectura de Santos: la posibilidad de que el jerónimo se hubiera servido de aquella «memoria» de Velázquez, apuntando además la posibilidad de que el texto original del pintor permaneciera aún en los archivos reales<sup>83</sup>.

En 1871 el erudito, académico y bibliófilo gaditano Adolfo de Castro daba forma impresa a la noticia de Palomino y a las expectativas de Stirling, comunicando al mundo académico el redescubrimiento de la *Memoria* de Velázquez en un impreso publicado en Roma en 1658 por el discípulo del maestro Juan de Alfaro<sup>84</sup>. Según Castro, el Padre Santos habría plagiado al pintor, y este, profundamente ofendido por no verse citado en la *Descripción breve* de 1657, habría encomendado a su discípulo que imprimiera el manuscrito de forma clandestina en Madrid sirviendo de coartada la imprenta romana. La conclusión de Castro fue categórica y demoledora para la fortuna crítica del jerónimo: «El nombre de Santos debe legítima y gloriosamente para España sustituirse con el de D. Diego Velazquez y Silva»<sup>85</sup>. En principio el redescubrimiento fue acogido con entusiasmo<sup>86</sup>, después toda la crítica velazqueña encabezada por Cruzada Vilaamil (1885) y Justi (1888) descartaron la autenticidad de la *Memoria*, considerándola un falso tipográfico creado *ad hoc* a partir de la *Descripción breve* en el que además se había cometido el error de enunciar a Velázquez como caballero de Santiago un año antes de conseguir el título<sup>87</sup>. Menéndez y Pelayo en la segunda edición de su *Historia de las ideas estéticas en España* planteó la posibilidad de que el falso no fuera obra de Castro sino anterior, al presentar similitudes con las ediciones falsificadas de textos del XVII realizadas por Francisco Miguel de Goyeneche, conde de Saceda<sup>88</sup>.

Aunque Castro había defendido que se trataba de un único ejemplar, la realidad fue muy distinta, en 1934 Francisco Vindel identificaba un segundo ejemplar de la *Memoria* entre las joyas bibliográficas de José Lázaro Galdiano<sup>89</sup>, y Palau mencionaba un «paquete de ejemplares» existente en la Real Academia Española<sup>90</sup>. Del paquete nada se sabe, en cambio el ejemplar de Lázaro Galdiano se conserva en la biblioteca de su fundación dentro de una edición miscelánea compuesta por textos del siglo XVIII. Este segundo ejemplar pasó desapercibido por la crítica

---

<sup>83</sup> STIRLING-MAXWELL [1848] 1999, p. 654.

<sup>84</sup> En ejemplar dado a conocer por Castro se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua (2-IX-82).

<sup>85</sup> CASTRO / CAÑETE, 1871, pp. 479-499 y 500-520.

<sup>86</sup> La *Memoria* restituida se reimprimió en París en 1874 con traducción, introducción y notas del barón Jean-Charles Davillier, grabador y entusiasta viajero por España, *vid.* DAVILLIER, 1874.

<sup>87</sup> Todo el proceso ha sido analizado con detalle por MARÍAS [1999] 2004, pp. 167-177.

<sup>88</sup> MENÉNDEZ Y PELAYO, [1911] 1940, p. 905.

<sup>89</sup> (BFLG, M-20-13), *vid.* VINDEL, Francisco, *Los bibliófilos y sus bibliotecas desde la introducción de la imprenta en España hasta nuestros días, Conferencia dada en la Unión Ibérico-Americana el día 26 de octubre de 1934*, Madrid: Góngora, 1934, p. 54; YEVES, 1998, vol. I, pp. 404-409.

<sup>90</sup> PALAU Y DULCET, 1948-1977, XXVI, núm. 375355, p. 460.

hasta que recientemente fue puesto de relieve por Fernando Marías, reivindicando el valor seiscentista y velazqueño de su contenido al margen de su continente falsario, pergeñado seguramente por Goyeneche, acaso en el contexto del primer centenario de la muerte de Velázquez en 1760<sup>91</sup>.

La falsedad tipográfica de la *Memoria* no resta credibilidad al testimonio de Palomino, origen de toda la historia, es más, en ningún momento el cordobés se había referido a un impreso. El análisis del contenido de la *Memoria* revela un texto seiscentista perfectamente congruente, brillante en algunas apreciaciones que vienen a encajar de forma sorprendente con las filias estéticas que tendría Velázquez, es más, aporta datos constatados acerca de las medidas y procedencia de las pinturas que no incluye el Padre Santos, así como referencias a otras obras de la colección real, como ha señalado Bassegoda en su propuesta de edición crítica de la *Memoria*<sup>92</sup>. Las conclusiones del análisis elaborado por Rodríguez Ortega han constatado computacionalmente la presencia en el discurso del jerónimo de una serie de términos específicamente artísticos que no proceden de Sigüenza, y que se corresponden significativamente con los de la *Memoria*<sup>93</sup>. Términos como: «manchas», «ayre ambiente» o «tintas», ajenos al lenguaje del Padre Santos y que de hecho en algunos casos tiende a eliminar, sustituir o variar en las ediciones siguientes, como veremos con algunos ejemplos.

Es perfectamente verosímil pensar que Velázquez, en calidad de experto *connoisseur* del rey y Aposentador de Palacio<sup>94</sup>, hubiera escrito una memoria de las nuevas pinturas instaladas en El Escorial, tanto como que la finalidad última de ese escrito hubiera sido precisamente su incorporación a la *Descripción breve* que estaba componiendo el Padre Santos como una suerte de rompecabezas al que había que dar forma, unidad y ritmo. Es lógico que al jerónimo se le suministrara información sobre aquellos cuadros que no conocía, que se estaban montando entonces y a los que necesariamente tenía que hacer referencia. Es también lógico pensar que esa relación no fuera simplemente un índice de autores y medidas sino que tuviera una elaboración literaria y terminológica apropiada, teniendo en cuenta que el «componedor» literario del volumen que financiaba el rey no era pintor, sino músico. En definitiva, el contexto de la edición del Padre Santos fue el más propicio para que Velázquez mostrara al rey por escrito su sapiencia, lo que no implica necesariamente que existiera conflicto de intereses entre religioso y pintor, pues cada uno habría desarrollado su cometido dentro de los cauces delimitados por sus competencias.

---

<sup>91</sup> Vid. MARÍAS [1999] 2004, pp. 167-177.

<sup>92</sup> BASSEGODA, 2008 (a), pp. 166-187.

<sup>93</sup> Vid. RODRÍGUEZ ORTEGA, 2009.

<sup>94</sup> Para el análisis de las funciones de Velázquez como aposentador, entre otros vid. BONET CORREA, 1960, pp. 215-249; MORÁN / CHECA, 1984, pp. 252-261; BROWN [1986] 2006, pp. 215-240; BASSEGODA, 2004 (b), pp. 115-134; GARCÍA-FRÍAS, 1999 (b), pp. 29-38.

Santos no cita su fuente porque no tenía ninguna necesidad de hacerlo, quizá porque no pertenecía del todo a un único autor y seguramente porque no se había formalizado como un texto concluso que se pensara imprimir. En principio cabe pensar que el impreso falsario respetó el texto original que sirvió al jerónimo para componer su obra, y que acaso podría haber circulado en copias manuscritas en los círculos artísticos de la corte. En 1667 en la segunda edición de la *Descripción breve* la presencia de la *Túnica de José de Velázquez* permite a Santos no solamente mencionar al pintor, sino trazar una suerte de homenaje en la medida que le dedica la descripción más extensa de una pintura y un párrafo en el que glosa sus cometidos, títulos ostentados y excelencias en su haber, entre los que no cita la literaria:

El Autor de fue Diego Velazquez, Pintor de Camara del Rey Felipe Quarto el Grande, y su Ayuda de Camara, y Aposentador mayor; Cauallero del Abito de Santiago, a quien su Magestad honrò mucho por sus prendas, y lealtad con que le siruiò, y por el cuidado que puso en que su Real Palacio fuesse, como es en materia de los adornos de la Pintura, de los mayores que ay entre los Monarcas del Mundo, y por el que mostrò aqui tambien en la composicion de esta Marauilla en esse mismo genero, para que fuesse tan admirable en la Pintura, como en la Fabrica. De orden de su Magestad, que Dios aya, compuso la Sacristia, la Aulilla, el Capitulo del Prior, y otras Pieças de tan grandiosas Pinturas originales [...] Fue de famoso gusto, y elección. En hazer retratos excelente; y en esta y...<sup>95</sup>

En 1970 Carmen Monedero Carrillo de Albornoz publicó el primer estudio monográfico sobre la figura del Padre Santos acompañado de una importante aportación documental. La historiadora se propuso defender el genio literario del jerónimo frente a las acusaciones de Castro, para ello no dudó en reivindicar a Santos también como pintor, aunque ni en la *Memoria sepulcral* del religioso ni en ningún otro documento coetáneo se hace referencia al tema. Monedero extrajo la idea a partir de una fuente tan tardía como la *Descripción* del Padre Bartolomé Bermejo (1820) el cual menciona en la celda prioral alta, una «Nuestra Señora del Pez, copiada por el Padre Santos, monge de esta casa»<sup>96</sup>. También mencionaba Monedero «Una copia de la perla de Rafael de Urbino, por el P. Santos, monge de esta casa», remitiendo a las páginas 88 y 89 de Bermejo, en las que no se describe ninguna copia, sino *La Perla* original de Rafael<sup>97</sup>.

Vicente Poleró en su catálogo de 1857 inventaría en la Celda alta del Prior una copia de *La Virgen del Pez*, pero no del P. Santos sino de Antonio Ponz, de lo que podría deducirse un error

---

<sup>95</sup> SANTOS, 1667, fols. 81-81v<sup>a</sup>.; *idem*, 1681, fol. 67; 1698, fol. 82.

<sup>96</sup> BERMEJO, 1820, pp. 247-248.

<sup>97</sup> La cita de Monedero parece responder a un lapsus, pues no la hemos encontrado en todo el libro de Bermejo. Sí menciona Bermejo en la antecámara de la celda prioral alta: «Otra copia de la perla de Rafael» (*ibid.*, p. 249). Según Ruiz Manero podría tratarse de la copia muy ennegrecida que se encuentra en la Sala de Secretarios del mismo monasterio, *vid.* RUIZ MANERO, 1996, p. 42.

de Bermejo o un cambio de copias. Junto a ella menciona Poleró, esta vez sí, una: «Copia de Rafael hecha por el P. Santos, religioso de este Monasterio. *Sacra Familia*, conocida vulgarmente por *la Perla*»<sup>98</sup>. Según hemos podido comprobar en lo que fue Celda alta del Prior cuelgan todavía las dos copias de Rafael catalogadas por Poleró: *La Perla* copiada por Santos<sup>99</sup> y *La Virgen del Pez* copiada por Ponz<sup>100</sup>. En espera de un estudio técnico y radiográfico de estas obras, en nuestra opinión serían ambas copias dieciochescas<sup>101</sup>, ya que el «P. Santos» en cuestión que mencionan Bermejo y Poleró no sería fray Francisco sino fray José de los Santos, monje pintor y copista de obras de Rafael para Carlos IV que murió en 1808<sup>102</sup>. Ruiz Manero, sin referirse a la atribución de Monedero al Padre Santos, no duda en atribuir a José de los Santos la copia de *La Perla* de la Celda alta del Prior, de similares características a otra copia, también de *La Perla*, existente en el palacio de La Granja, esta sí con la firma completa de «f. Josef de los Santos»<sup>103</sup>.

La idea de un Padre Santos pintor ya la había expresado Gregorio de Andrés en 1964<sup>104</sup>, una vez defendida la posibilidad por Monedero, Andrés no dudó en ampliar el catálogo del jerónimo incluyendo el gran lienzo del *Incendio de El Escorial de 1671*<sup>105</sup>: «tal vez del pincel del P. Santos»<sup>106</sup>. El erudito escurialense acaso basó esta atribución, que no explica, en el hecho de que la pintura puede entenderse como una trasposición pictórica del relato de Santos en la *Quarta Parte*<sup>107</sup>, o quizá atendió a las iniciales que se aprecian en el margen inferior izquierdo de la pintura: «C. F.<sup>s</sup>», que pueden interpretarse como «C[apellán] F[rancisco de los] S[antos]». Todo ello factible si damos por hecho que la pintura se hizo y estuvo en El Escorial. Pese a lo sugerente

<sup>98</sup> POLERÓ, 1857, p. 71. Descrita después del núm. 226 que es copia de Rafael de *La Virgen del Pez* «Hecha por D. Antonio Ponz».

<sup>99</sup> PN, Inventario núm. 10035136, Poleró, núm. 227.

<sup>100</sup> PN, Inventario núm. 10035135, Poleró, núm. 226.

<sup>101</sup> Mucho más interesante, y de mayor calidad, es otra copia de Rafael también en la celda prioral alta (PN, Inv. núm. 10035132), se trata de una copia fiel de la *Madonna del Divino Amore* de la Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles, se corresponde con el núm. 223 de Poleró: «Copia antigua de Rafael. Sacra Familia. El original es conocido por la Virgen de la pierna larga. Alto, 5 pies; ancho, 4 pies, 2 pulg.».

<sup>102</sup> Según su *Memoria sepulcral*, fue enterrado en la sepultura 45, nadie escribió su vida. Según anota Pastor, tomó el hábito el 2 de enero de 1783 y profesó el 4 de enero de 1784, *vid.* PASTOR, 2001, t. II, p. 676.

<sup>103</sup> *Vid.* RUIZ MANERO, 1996, p. 41.

<sup>104</sup> ANDRÉS, 1964, p. 418, nota 38: «era también pintor, del cual quedan algunas copias de cuadros famosos en el monasterio, por lo que se supone que intervino con Velázquez en la distribución y colocación de los cuadros regalados por Felipe IV a El Escorial en 1656».

<sup>105</sup> Se trata de un óleo sobre lienzo (110 x 170 cm.) perteneciente al Museo Nacional del Prado (núm. catálogo: P04012) procedente de la colección real (Inventario 1849-1857), inventariado en 1857 (núm. 2032) como pintura anónima de la escuela española: «El incendio del Escorial, Alto 3 pies, 9 pulg. 6 lin.; ancho 5 pies, 11 pulg., 6 lin». Desde el 13 de noviembre de 1951 está depositado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Agradezco al profesor Pedro Moleón Gavilanes todas las facilidades que me brindó para poder examinar la obra.

<sup>106</sup> ANDRÉS, 1987, p. 250.

<sup>107</sup> SANTOS, 1680, pp. 215-265.



de la posibilidad y admitiendo que la práctica de la pintura no era infrecuente entre los jerónimos, responsables de muchas de las copias de obras célebres de la pinacoteca escurialense<sup>108</sup>, en nuestra opinión los argumentos a favor de un Francisco de los Santos aficionado a los pinceles resultan por el momento poco consistentes.

Siendo conscientes del riesgo que implica admitir que el contenido de la *Memoria* falsaria hubiera sido escrito por Velázquez y que ese mismo contenido fue el que tuvo a su disposición el Padre Santos, el análisis comparado de ambos textos parece revelarnos dos posiciones críticas complementarias pero diferentes en la medida que uno escribe desde la perspectiva del artista y el otro desde la del religioso. Para ver este proceso hemos seleccionado algunos aspectos parciales relativos a tres descripciones de cuadros que llegaron a Felipe IV procedentes de la almoneda de Carlos I de Inglaterra: *La Perla* de Rafael, el *Lavatorio* de Tintoretto y las *Bodas de Cana* de Paolo Veronese. La procedencia de estas pinturas traería consecuencias tras la Restauración de la monarquía, ya que Carlos II Estuardo haría todo lo posible por recomponer la colección que había pertenecido a su padre, siendo uno de los objetivos encubiertos de la embajada a Madrid de Edward Montagu, I conde de Sandwich<sup>109</sup>. Uno de los miembros de esa embajada será el anónimo responsable de la primera traducción al inglés del texto del Padre Santos, publicada en Londres en 1671 haciéndose eco del incendio que había asolado el Monasterio el mismo año.

La *Sagrada Familia*, conocida como *La perla*, es la primera pintura que describen la *Memoria* y Santos<sup>110</sup>. Esta obra tardía de Rafael y Giulio Romano (c. 1519-1520)<sup>111</sup>, fue colocada en lugar preferente en el altar de la sacristía, debajo del *Crucijo* de Pietro Tacca. Con respecto a la *Memoria*, Santos suprime, por innecesaria, la frase «se lleuo de Mantua a Inglaterra», refiriendo únicamente la procedencia inglesa de la pintura<sup>112</sup>. También suprime la frase: «Merece el lugar primero sin

---

<sup>108</sup> Muchas de estas copias están repartidas por las iglesias y parroquias que pertenecieron a los jerónimos de San Lorenzo como sucede en los alrededores de la antigua Abadía de Párraces. En la iglesia de Marubán se encuentra otra copia de la *Virgen del Pez* de Rafael muy similar a la que se conserva en la celda alta del prior. En el ático del retablo de la iglesia “herreriana” de Cobos de Segovia hay una copia ennegrecida del *San Sebastián* de Van Dyck, sobre este original, devuelto recientemente al capítulo prioral, *vid.* DÍAZ PADRÓN, 2007 pp. 45-50; GARCÍA-FRÍAS, 2009, pp. 28-41.

<sup>109</sup> MALCOLM, 2003, pp. 161-175.

<sup>110</sup> Aunque Santos nunca se refiere a la pintura como “la perla”, como es sabido la denominación no es posterior al seiscientos ya que se incluye en el manuscrito anónimo sobre las pinturas de El Escorial (BNE, Ms. 12.955<sup>71</sup>) atribuido por Gregorio de Andrés al padre Talavera y fechable durante el último priorato del padre Santos (1697-1699). En este documento se refiere el traslado de pintura: «encima de una ventana y debajo de otra, es la Perla del Sr. don Felipe IV, es tabla, pintura de Rafael», *vid.* ANDRÉS, 1971 (a), p. 59.

<sup>111</sup> Museo Nacional del Prado, cat. núm. 301., Inv. Gen. 726 (transferida en 1839). *Vid.* RUIZ MANERO, 1996, pp. 35-40; BASSEGODA, 2002 (a), p. 118.

<sup>112</sup> Carlos I Estuardo había comprado en 1627 la pintura en la colección Gonzaga de Mantua, en donde era conocida como “Madonna granda” (*vid.* RUIZ MANERO, 1996, p. 36). Reumont identificó *La perla* del Prado con la *Madonna* pintada por Rafael para el conde Ludovico Canossa, obispo de Bayeux (*vid.* REUMONT, 1881, pp. 387-97), pintura que menciona Vasari en las dos ediciones de sus *Vite* pero con

admitir competencia»<sup>113</sup>, que al estar referido únicamente al valor artístico de la pintura y a la consideración de su autor, podría resultar indecorosa al contextualizarse en la descripción general de la sacristía. Santos modifica el verbo en la frase: «está pintada Nuestra Señora» de la *Memoria*, prefiriendo utilizar el «se vè pintada Nuestra Señora», matiz con el que parece querer precisar la condición de la pintura como representación visual de algo y no como la cosa misma. Por lo demás Santos transfiere sin cambios la valoración artística de la obra de Rafael en la que se destaca la excelencia tanto en el «debuxo, como en el colorido»; el paisaje «bien aplicado a las figuras» de lo que parece deducirse una valoración atmosférica del mismo; el elogio del rostro de la Virgen: «mas que humano, faltan palabras para explicar su mucha gracia»; la valoración del realismo de los paños de la cuna que: «son verdad»; así como la consideración de la pintura como fruto del «gusto, y diligencia» de Rafael. Consideraciones que exceden los tópicos habituales asociados a Rafael y denotan una observación atenta y cualificada de la obra en su especificidad.

En la *Memoria* la ubicación de la pintura en el altar se explica por razones exclusivamente artísticas, por ser obra de Rafael y «por ser para vista de cerca, y estar alli en conueniente distancia», frase que Santos omite. En cambio añade de su propio cuño un párrafo que le permite ubicar la pieza en el contexto del altar y justificar la posición preeminente de la pintura, no solo en función de su autor o de su calidad artística sino de su significación trascendental debajo del *Crucifijo*:

Està acomodada en el Retablo con linda disposicion, y no con menos consideracion; pues assi se juntan en èl, la Cuna, y la Cruz, en que se representa el principio, y fin del viaje de la vida, à los que siguen à Christo desde su niñez, para assegurar la eterna.<sup>114</sup>

La descripción más celebrada por su «velazquismo» latente es sin duda la referida al *Lavatorio* de Jacopo Tintoretto, cuadro que Velázquez colocó en un lugar óptimo para su contemplación lateral<sup>115</sup>. Según refiere la *Memoria*: «se pone en medio de la Sacristia a la parte de los caxones, y baxa hasta ellos, desde lo alto de la Cornisa», frase que modifica Santos para hacerla

---

más detalle en la de 1568 (VASARI [1568] 1991, p. 630). Ludovico Canossa (†1532) en su testamento legaba a sus nietos el cuadro con la condición de que jamás fuera vendido (SHEARMAN, 2003, p. 865), vano intento pues en 1604 Galezzo Canossa lo entregaría a Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua en agradecimiento por haberle concedido el marquesado de Calliano.

<sup>113</sup> Citamos a través del ejemplar de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (BFLG): M-20-13, fols. A2 v.-A3 y fol. B [“A9” sin numerar]. Al margen se especifica también su ubicación: “I. *Sacristia*”.

<sup>114</sup> SANTOS, 1657, fol. 44; 1667, fol. 46; 1681, fol. 38vº.; 1698, fol. 50.

<sup>115</sup> SANTOS, 1657, fols. 44-44vº. / BMLG, M-20-13, fols. A3-A3vº. y fol. Bvº. [A9v sin numerar]. Se trata de la segunda pintura descrita en la *Memoria*, al margen se especifica también su ubicación: «II. *Sacristia*». Santos incluye la misma descripción del *Lavatorio* en todas las ediciones de su *Descripción*, vid. SANTOS, 1667, fols. 46-46vº.; 1681, fols. 38vº.-39; 1698, fols. 50-50vº.

más comprensible: «sobre los Caxones en medio de aquella vanda, hasta tocar en la Cornija»<sup>116</sup>. Según se aprecia en el fondo de la *Adoración de la Sagrada Forma* de Coello, el *Lavatorio* era la única pintura que destacaba en altura cubriendo la cornisa que rodea la sacristía. Con respecto a la procedencia de la pintura, en la *Memoria* se dice que fue pintado para la iglesia que «llaman de San Marcos, en Venecia», es curioso que Santos precise y corrija en este punto el nombre de la iglesia «San Marcola», es decir San Marcuola, contracción dialectal de San Hermágoras de Aquilea, patrón junto con San Fortunato del templo<sup>117</sup>.

Santos con respecto a la *Memoria* no suprime frases sustanciales, mantiene el término «capricho» dotándolo de mayor significado al mover una coma y aplicarlo directamente a la «inuencion y execucion» de la pintura, en sustitución del genérico «admirable» que omite. Palabra nueva para Santos es «tintas», término que incorpora por su cuenta en la segunda edición de 1667 para referirse a la pintura de la *Virgen con Niño y Santa Isabel*, supuesto Leonardo que describe en el capítulo vicarial como muy ventajoso a los demás «en la idea, en la execucion, en el trato, en el dibuxo, en las tintas, en la dulçura; y vltimamente en todo»<sup>118</sup>. Otro ejemplo elocuente de hasta qué punto la *Memoria* pudo enriquecer el vocabulario artístico del Padre Santos es la descripción de la *Anunciación* de Veronés, pintura pensada para el retablo mayor de la basílica que fue instalada en el Aula de Moral, en donde ya la describe Sigüenza<sup>119</sup>. Lo significativo es que Santos se aparta en este caso de su predecesor, lo cual ya de por sí es raro tratándose de una pintura de la colección de Felipe II, e incorpora una nueva descripción rica en matices en la que hace uso del término «tintas» aplicado al ángel San Gabriel: «de linda posicion, y mouimiento, las ropas de admirable diferencia en las tintas». Incide además en la valoración de los efectos ilusorios de la pintura, señalando que los ángeles están «tan viuos, que parece que buelan, y se mueuen» y que «A lo lexos se vè vn Pays por vna Puerta, y vn Corredor que se finge de Iaspes de diuersos colores. El Pauimento es de essas mismas Piedras, y haze marauillosa perspectiua»<sup>120</sup>.

<sup>116</sup> Vid. SANTOS, 1657, fols. 44-44vº. / BFLG, M-20-13, fols. A3-A3v. y fol. Bv. [A9v. sin numerar]. Se trata de la segunda pintura descrita en la *Memoria*, al margen se especifica también su ubicación: «Il. Sacristia». Santos incluye la misma descripción del *Lavatorio* en todas las ediciones de su *Descripción*, SANTOS, 1667, fols. 46-46vº.; 1681, fols. 38vº.-39; 1698, fols. 50-50vº.

<sup>117</sup> Vid. FALOMIR, 2000 (a), pp. 7-32; *idem*, 2007, pp. 171-175.

<sup>118</sup> Vid. SANTOS, 1667, fols. 83-83v.; 1681, fol. 69; 1698, fol. 84. Se ha identificado esta pintura con la *Santa Ana, la Virgen y el Niño* atribuida a Cesare da Sesto (Museo Nacional del Prado, Cat. núm. 349., Inv. Gen. 917) que llega a la colección de Felipe IV procedente de la colección Serra di Cassano de donde fue adquirido en 1664 por el conde de Peñaranda (vid. BASSEGODA, 2002 (a), p. 186).

<sup>119</sup> SIGÜENZA [1605] 1963, p. 381: «De Pablo Veronés, seguidor de la manera y camino del Tiziano, hay una Anunciación excelentísima, gallardamente entendida y obrada; las figuras son como del natural, de lindo movimiento y aptitud».

<sup>120</sup> Vid. SANTOS, 1657, fol. 72; 1667, fols. 88vº.-89; 1681, fol. 73; 1698, fol. 88. La *Anunciación* de Paolo Veronese (PN, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. núm. 10014597), vid. BASSEGODA, 2002 (a), p. 145.

Dice la *Memoria* sobre el *Lavatorio*, entre paréntesis incluimos los términos que modifica Santos, que «tal es la fuerça de sus tintas, y disposicion en la perspectiua, que *juzga* («parece») poderse entrar por el, y caminar por su pauimento enlosado de piedras de diferentes colores, que disminuyendose hazen *parecer* («representar») grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras ay ayre ambiente». Este «ayre ambiente», tantas veces citado, es una de las grandes aportaciones de la *Memoria* que el jerónimo incorpora pero que no vuelve a utilizar exactamente con el mismo significado valorativo de espacio atmosférico entre las figuras. El único ejemplo que hemos encontrado en el que vuelve a utilizar la expresión de una forma aproximada, pero no exactamente igual, es en la descripción de un lienzo precisamente tan velazqueño como es la *Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello, cuando dice que:

Al principio de la Pintura, como mas abaxo del Pavimento, están de espaldas, y de medio perfil, otros del Concurso, que hacen grandemente para el desahogo de la obra; y no obran menor armonia en lo alto del aire al ambiente, y buelta de la Bobeda, vnas virtudes.<sup>121</sup>

El lienzo de Coello, que asume la lección de Tintoretto y también la de Velázquez, parece venir a retar aquella frase célebre referida al *Lavatorio*, contenida en la *Memoria* y transmitida sin apenas cambios por Santos:

la mesa («que està en medio, y los»), assientos y vn perro, que esta echado («en el suelo»), son verdad, no pintura; la facilidad, y gala con que esta obrado causara asombro a el mas despejado, y practico pintor, y por decirlo de vna vez, quanta pintura se pusiere («quantas obras se pusiessen») junto a este lienzo se quedara en terminos de *Pintura* («se quedarian en terminos de pintadas»), y tanto mas el sera tenido por verdad.<sup>122</sup>

Al igual que sucede con *La Perla*, Santos completa la descripción contenida en la *Memoria* añadiendo un párrafo que incide en el argumento trascendental de la obra:

Los Discipulos por toda la capacidad se disponen para el Lauatorio admirados, y confusos de ver aquel extraño exemplo de humildad en su Maestro; que con vn rostro celestial, puesto à los pies de Pedro, le està mirando, y como diziendo: «*si non laverò te, non habebis partem mecum*».<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> RBMSE (53-I-15, pp. 10-11; J.II.3, fol. 249); MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

<sup>122</sup> BFLG, M-20-13, fol. A3vº, entre paréntesis el texto que añade o modifica SANTOS, 1657, fol. 44vº; 1667, fol. 46vº; 1681, fol. 39.; 1698, fol. 50vº.

<sup>123</sup> SANTOS, 1657, fols. 44-44vº; 1667, fol. 46vº; 1681, fol. 39.; 1698, fol. 50vº.

Con la conocida cita bíblica (Juan 13.1-17) el jerónimo apunta hacia el centro dramático de la pintura que Tintoretto desplaza a la derecha del espectador, en donde Jesucristo parece en efecto que acaba de decirle a Pedro: «si no te lavo, no tendrás parte conmigo»<sup>124</sup> palabras previas a la conversión del discípulo. Para Santos, esta y todas las pinturas que describe tienen un valor prioritario como historia, en su caso sagrada. La ceremonia del lavatorio del Jueves Santo adquiriría además una especial relevancia en el Real Monasterio ya que desde los tiempos de Felipe II los monarcas y príncipes habían participado junto al Prior en la misma<sup>125</sup>. Según refiere Santos, la ceremonia se desarrollaba «con grande solemnidad», no en la sacristía sino en las Salas Capitulares tal y como refiere en un epígrafe que añade a partir de la edición de 1667 en el que explica: «De lo que sirven los Capítulos»<sup>126</sup>. Epígrafe que parece venir a subrayar las funciones de esos espacios al margen de su dimensión como «pinacoteca» recientemente adquirida al completarse su espléndido montaje pictórico.

La *Memoria* ubica en el «Capítulo» el lienzo de las *Bodas de Caná* de Paolo Veronese hoy en el Prado<sup>127</sup>, que Santos en 1657 describe en la Iglesia Vieja y a partir de la edición de 1667 en el atrio de los capítulos<sup>128</sup>. En su descripción parece que oímos en este caso a Pacheco en el elogio al decoro de la representación de la Virgen ya que: «siendo muy hermosa corresponde proporcionadamente a la edad de Christo, que esta a su lado, cosa en que yerran muchissimos Pintores, que pintando à Christo en la edad perfecta, pintan Niña a su Madre»<sup>129</sup>. El siguiente párrafo parece venir a encajar con las ideas estéticas de Velázquez:

ay vna figura empie vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra defuera, y se ha suspendido a la vista del milagro, que le refiere vno de los que estan a la mesa: delante de ella esta

<sup>124</sup> Citamos por la traducción incluida por Quevedo en su *Politica de Dios, y Gouierno de Christo*, en la segunda parte de sus *Obras*, vid. QUEVEDO Y VILLEGAS, 1661, p. 464.

<sup>125</sup> SIGÜENZA [1605] 1963, p. 12. Para una interpretación del *Lavatorio* y otros cuadros de la sacristía en clave cristomimética de la realeza, véase FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, pp. 652-655.

<sup>126</sup> SANTOS, 1667, fols. 84vº.-85; 1681, fol. 70; 1698, fol. 85.

<sup>127</sup> SANTOS, 1657, fol. 56vº. / BFLG (M-20-13, fols. A4-A4v.). Se trata de la segunda pintura descrita en la *Memoria*, al margen se especifica también su ubicación: «IV. Capítulo». La pintura está atribuida al taller de Paolo Veronese, Museo Nacional del Prado (Cat. núm. 494., Inv. Gen. núm. 453), vid. BASSEGODA, 2002 (a), p. 191.

<sup>128</sup> SANTOS, 1657, fol. 56vº. (en la Iglesia Vieja): «junto al Altar del lado de la Epistola, en vn hueco donde estan vnos Caxones, en que se guardan algunos Ornamentos»; 1667, fols. 69 vº-70 (en el atrio de los Capítulos: «Sobre las Ventanas, en medio del testero»); 1681, fol. 58; 1698, fol. 73 (en el atrio pero: «A mano izquierda de la Puerta, en el testero»).

<sup>129</sup> Este párrafo que transmite sin cambios el padre Santos será aprovechado por fray Andrés Ximénez en su *Descripción* de 1764, pero trasladándolo a la *Aparición de Cristo a su Madre* de Navarrete, vid. XIMÉNEZ, 1764, pp. 82-83.

vn negrilla de espaldas, y como que la sirue, es amarillo su vestido, y sus manchas hazen gran armonia a la composicion.<sup>130</sup>

Santos apenas modifica la frase en la edición de 1657, pero a partir de la segunda edición de 1667 abrevia el párrafo alterando su significado al suprimir precisamente el término «manchas», referido al rutilante y empastado vestido amarillo del muchacho negro. Es decir, el jerónimo suprime el término que le resultaba quizá menos familiar y que no volvemos a encontrar en ninguno de sus textos, aquel que apunta directamente al cromatismo como elemento caracterizador de la composición.

Para concluir creemos oportuno volver a Antonio Palomino y señalar algunas cuestiones referidas a su posible vinculación y relación con el Padre Santos. Desde luego, la noticia de la «memoria» no podía pasarle por alto al teórico cordobés ya que venía a redondear su discurso en defensa de la intelectualidad del arte y los artistas. A este discurso asocia sutilmente otro, el que pretende hacer del artista, el único portavoz posible y capaz para escribir y hablar de arte. Resulta significativo al respecto señalar que Palomino, en toda su extensa obra, no dedica una sola palabra o mención ni al autor ni al texto artístico que más repercusión editorial había tenido en la segunda mitad del siglo XVII, al que además parafrasea constantemente en su descripción de los frescos escurialenses de Giordano. Palomino seguramente tuvo ocasión de conocer a Santos ya desde los tiempos en los que su maestro Coello se trasladó al Real Monasterio para acometer el lienzo de la Sagrada Forma. Más adelante Santos y Palomino volverían a encontrarse y acaso enfrentarse durante los meses en que Giordano estuvo pintando las bóvedas de El Escorial. Según refiere Palomino, al mes de comenzada la bóveda de la escalera, fue enviado por Carlos II para que «reconociesse» e «informasse» del avance de la obra y de «la calidad de lo pintado al fresco»<sup>131</sup>. Para el argumento de la escalera el rey había solicitado antes de la llegada de Giordano que el Prior Talavera se reuniera con el Padre Santos «para que discurran y confieran lo que será bien pintar de la historia de San Lorenzo y de la fundación de ese real Monasterio»<sup>132</sup>. En la extensa correspondencia conservada entre prior y secretario real, Santos no vuelve a aparecer, aunque de su descripción firmada y publicada en 1695 se deduce que continuó colaborando en la ideación del programa decorativo de la basílica.

En su *Práctica de la pintura* recuerda Palomino el tedio de Giordano ante las «ideas, ò assumptos, que en historia Sagrada «en que no avia, que sublimarse; le subministraba de orden del

---

<sup>130</sup> BFLG, M-20-13, fol. A4vº.

<sup>131</sup> PALOMINO [1724] 1988, vol. III, pp. 466-467.

<sup>132</sup> Vid. ANDRÉS, 1965 (b), p. 217.

señor Carlos II. cierto sugeto Ecclesiastico muy docto», pero falto de lo que llama «inteligencia de la Pintura». Para solventar esa falta de entendimiento Carlos II mandó llamar a:

vn sugeto de la Profession, en que concurria la circunstancia de las Letras: el qual informado de la historia, que se avia de expresar, le fue sugeriendo los assumptos, tan arreglados al Texto, y al Arte: que Jordan loco de contento los besaba, y dezia, que aquellos si, que venian ya pintados.<sup>133</sup>

Palomino no menciona el nombre del eclesiástico y tampoco se reconoce abiertamente como el «sugeto» en cuestión, algo que se deduce si seguimos leyendo y sobre lo que Ceán no tuvo ninguna duda<sup>134</sup>. Creemos que existen más razones para identificar al docto clérigo con el Padre Santos y no con el Padre Talavera<sup>135</sup>, el otro candidato posible, el cual manifiesta en sus cartas cruzadas con el secretario real una cauta actitud conciliadora que progresivamente se va posicionando de parte del pintor favorito del rey. Talavera en sus comentarios sobre las pinturas de Giordano muestra un fino sentido artístico, más receptivo hacia las novedades que el expresado por Santos en su descripción. Este construye un discurso fundamentalmente teológico y doctrinal rebosante de citas latinas, no exento de comentarios luminosos como cuando reconoce la influencia de Tiziano en las bóvedas laterales del coro, pero *antiguo* en la medida que a sus casi ochenta años permanece aferrado a sus propios hábitos discursivos.

Del testimonio elusivo de Palomino se deduce que existió un desencuentro entre Giordano y los jerónimos en relación a los temas que se debían representar, si admitimos que Santos pudo estar en el origen del mismo, se entendería que Palomino le cerrara las puertas de su *Museo Pictórico*, en definitiva porque Santos, como historiador y teólogo que había conseguido éxito y reconocimiento escribiendo de arte sin pertenecer al gremio, ejemplificaba todo aquello contra lo que erige su monumental obra el pintor, teórico y ex religioso cordobés. En 1746 el destino uniría póstumamente a ambos autores en un libro peculiar e insólito publicado en Londres pero en español, en el que se extractan textos de Santos y Palomino con la finalidad de componer una guía histórico-artística de España<sup>136</sup>. Esta publicación pone de manifiesto hasta qué punto ambos autores, con sus luces y sus sombras, constituían las dos fuentes principales para conocer lo que en materia artística se había realizado más abajo de los Pirineos.

---

<sup>133</sup> PALOMINO, [1724] 1988, vol. II, p. 146.

<sup>134</sup> CEÁN [1800, vol. IV] 2001, p. 32.

<sup>135</sup> A diferencia de lo que considera Ángel Balao en su magnífico estudio sobre los frescos escorialenses, *vid.* BALAO, 2010, p. 84, nota 6.

<sup>136</sup> Sobre esta peculiar obra, *vid.* SUÁREZ QUEVEDO, 2007.



Figura 1: Antonio Ponz, *Retrato del padre Santos*. PN, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, claustro de la Biblioteca, Inv. nº 10034520. Poleró nº 295.





Figura 2: Fray José de los Santos, copia de *La Perla* de Rafael. PN, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, celda prioral alta. Inv. nº 10035136. Poleró nº 227.



Figura 3: Antonio Ponz, copia de *La Virgen del Pez* de Rafael. PN, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, celda prioral alta. Inv. nº 10035135, Poleró nº 226.

## II

### LA VARIABLE FORTUNA CRÍTICA DE FRANCISCO DE LOS SANTOS

---

Dentro de las causas de la variable fortuna crítica de nuestro autor, cabe destacar la cuestión del estilo, aquel al que se refería Ceán Bermúdez como «pesado» y «desazonador», siendo efectivamente uno de los aspectos que más alejan al jerónimo del lector moderno. El mismo problema afecta a otros autores de la segunda mitad del siglo XVII como Félix de Lucio Espinosa y Malo<sup>137</sup>. La dificultad del estilo, unido a la primacía que el enfoque teórico artístico ha tenido en los estudios y recopilaciones de fuentes para la Literatura artística en España, explica en parte la indiferencia hacia la *Descripción*. Para reconsiderar la supuesta prolijidad de Santos, y apreciar el abismo que nos separa de su registro, nada mejor que escuchar la voz de sus contemporáneos, que elogiaron precisamente su claridad, llaneza y veracidad de estilo.

#### II. I. EL TESTIMONIO DE SUS CONTEMPORÁNEOS

El 18 de mayo de 1686, Francisco de los Santos era propuesto como predicador de la Real Capilla de Carlos II: «en atención a sus buenas prendas» y «por concurrir en su persona muy buenos grados de literatura, virtud y suficiencia para el púlpito»<sup>138</sup>. No sabemos si llegó a aceptar esta promoción de la que no se conservan más documentos, ni se menciona entre los cargos ejercidos por el jerónimo en su *Memoria sepulcral*, redactada a su muerte el 14 de junio de 1699<sup>139</sup>. Aunque su compañero de hábito fray Luis de Santa María reconocía tener: «hecho el oído à las voces, que frequentes articulan sus labios», a diferencia de lo que sucede con los padres Sigüenza y Alaejos, no se conservan sermones u otros textos que testimonien el papel de Santos como predicador. Seguramente la promoción a la Real Capilla, al igual que su posterior promoción al obispado de Cotrón, en el reino de Nápoles, que el jerónimo declinó, fueron ascensos que no pasaron de lo honorífico, pero testimonian el crédito y reconocimiento que alcanzo en vida gracias al cultivo de las letras.

---

<sup>137</sup> Vid. ATERIDO, 2012, pp. 149-171.

<sup>138</sup> AGPM, Personal, Caja 7954, exp. 14.

<sup>139</sup> Memoria Sepulcral del Padre Santos en AGP, Leg. 1791, t. I, fols. 70 vº-72. Transcripción en: HERNÁNDEZ, 1993, t. I, pp. 326-328; MONEDERO, 1970, pp. 241-243; PASTOR, 2001, t. I, pp. 314-316.

Según la *Memoria sepulcral*, Francisco de la Plaza, ya desde el noviciado había dado «muestras de entendido», destacando por un «singular numen poetico que divertia y no molestaua». Su predisposición hacia las letras le abrirá las puertas del Colegio de San Lorenzo, del que llegará a ser Rector y catedrático de Sagradas Escrituras, portándose «con la erudizion acostumbrada de su ingenio». Erudición, elegancia del lenguaje y una suerte de delectación edificante que se obtenía al leer o escuchar sus textos, serán los términos habituales con los que se refieran al padre Santos sus contemporáneos. Como todo monje jerónimo, fue también músico, llegando a ser maestro de Capilla del Monasterio, dato importante ya que la música, unida al ejercicio de las letras, le colocarán en el disparadero del favor real. Según la *Memoria sepulcral*: «como el Rey Phelipe quarto fuese musico y poeta gustaua mucho de su compossizion y de su letra». En esta frase parece estar la clave que explica su elección como *componedor* de la *Descripción* del Real Monasterio en la que demostraría «tal propiedad en sus therminos como si fuera architecto de profession». Con menos de cuarenta años, el prometedor lector de Sagradas Escrituras recibía todo el apoyo del rey para erigirse en continuador del benemérito padre Sigüenza. A partir de entonces, y quizá a su pesar, el nombre de Santos, salía del anonimato de la celda para comenzar a circular dentro y fuera de la Corte, pues el libro fue «mui estimado en todo el mundo».

Cuando en 1686 le llega la promoción a la Real Capilla de Carlos II, Santos tenía casi setenta años y se encontraba en el cénit de su carrera eclesiástica, ejerciendo su segundo trienio como prior de San Lorenzo el Real. Pero también estaba en el cénit de su carrera literaria, la *Descripción* de El Escorial iba por la tercera edición y se había traducido parcialmente al inglés en 1671. En 1680 se había publicado la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, para cuya redacción Santos había sido nombrado Historiador General de la Orden el 8 de mayo de 1663. La única razón esgrimida para su designación fue el haber demostrado ser el más digno heredero del padre Sigüenza: «se le pareze tanto, en el estilo, lenguaxe, y modo de discurrir»<sup>140</sup>. Como iremos viendo, la fortuna de Santos siempre estará unida a la de su predecesor, lo que para sus contemporáneos era un factor altamente positivo, se convertirá para la crítica posterior en motivo de acusación.

A parte de los nombramientos citados y de las escuetas noticias contenidas en la *Memoria Sepulcral*, resulta difícil encontrar testimonios contemporáneos en los que se aluda específicamente al padre Santos como escritor. Curiosamente las dos primeras ediciones de la *Descripción* de El Escorial (1657, 1667) no llevan censuras y aprobaciones en los preliminares, de modo que no podemos entresacar de ahí los habituales elogios al autor y su obra. Solo las ediciones tercera y

---

<sup>140</sup> AMP, 93/4B, fol. 124 vº.

cuarta (1681, 1698) llevan aprobación, idéntica en ambos casos, solo cambia la fecha. Fueron redactadas por el fraile mínimo fray José Méndez de San Juan, calificador de la Santa Inquisición en el convento de la Victoria de Madrid. El texto sorprende por lo escueto y conciso, ni una palabra de elogio referida al autor o a su estilo. Méndez se limita a consignar que las adiciones al libro son «muy conforme a lo demás, que con tan digna aceptación ha corrido por todas las Naciones del Orbe [...] sin degenerar por lo que innova aora, de lo que siempre fue»<sup>141</sup>.

Muy diferente es el caso de la *Quarta parte de la Historia de la Orden*, que cuenta con cuatro aprobaciones cargadas de elogios de las que podemos extraer el primer análisis crítico del estilo del autor. El 5 de febrero de 1680 firma su aprobación el mismo fray José Méndez de San Juan, que esta vez se muestra un poco más elocuente, calificando la pluma del jerónimo como «docta, graue, y elegante». Considera a Santos el digno sucesor de Sigüenza, el heredero de su «elegancia y energia», de su «grauedad y modestia», hasta el punto que «es tan uniforme con sus escritos, que parece estar escrita con la misma Pluma». Para Méndez, la obra de Santos reúne las cuatro condiciones que debe tener la Historia: «*clara, brevis, & verax*». Es claro porque refiere con sencillez los acontecimientos; es breve por «lo sucinto y lacónico del estilo, sin digresiones, ni mezcla de discursos políticos, y impertinentes, que suelen mezclar en sus Historias algunos Historiadores»<sup>142</sup>; y es veraz porque escribe de hechos contemporáneos y por tanto conocidos de todos.

En la misma línea está la aprobación del doctor don Pedro Rodríguez de Monforte, calificador del Santo Oficio, predicador y capellán de honor de Carlos II, fechada el 28 de febrero de 1680. Valora el reto al que se había enfrentado Santos al dar continuidad al padre Sigüenza: «aquel Tulio de la eloquencia Castellana» y «Gigante de la erudicion Historial». Al igual que Méndez, considera que Santos ha cumplido con los tres requisitos de la Historia. Es veraz: «no solo huye de la mentira, pero ni aun admite la duda», de manera que: «ni lo dulce parezca lisonja, ni lo picante haga herida». Es breve y conciso, sin faltar a lo preciso, no cansa por excesivamente dilatado, no introduce impertinencias políticas y hace gala de un estilo ecuánime: «que ni por baxo disuene, ni por heroyco se dificulte». El doctor Monforte concluye su elogio refiriéndose a la *Descripción de El Escorial* con el siguiente párrafo:

[...] no tiene aquí poco en que cebarse la embidia, pero no la calumnia, pues no hallará nada en que tropieze la mas rigida atencion; ser su estilo puro, graue, Rethorico, y eleuado, no se le hara nouedad à la experiencia, desde que su Autor diò a la admiracion el Libro en que descriue la Fabrica del Pantheon del Real Conuento de el Escorial, y Translacion à el de los Cuerpos de nuestros Reyes

<sup>141</sup> SANTOS, 1681 / 1698, preliminares, s.f.

<sup>142</sup> SANTOS, 1680, preliminares, s. f.

difuntos; allí girò vnas breues lineas su eloquencia para cebar à el curioso en qualquier parto de su ingenio<sup>143</sup>.

Es de por sí elocuente que Monforte se refiera al libro como la *Descripción* del Panteón, es decir se refiere directamente al libro II, en el que Santos no había compilado a Sigüenza, sino que había desarrollado un estilo propio a partir de Sigüenza. La referencia a la envidia que podrían suscitar sus textos, es un lugar común en este tipo de elogios, pero si pensamos que todos los intentos anteriores de publicar una descripción particular de El Escorial, surgidos desde ámbitos cortesanos y artísticos, no habían pasado del manuscrito, podemos comprender que el libro del jerónimo pudiera suscitar un efectivo resquemor en determinados ámbitos. El propio autor en el prólogo de la *Descripción* intentaba apartar de sí la envidia, precisamente un renglón antes de declararse heredero y deudor del padre Sigüenza:

[...] ya sè la diuersidad de sentires, que assesta la enuidia contra las obras que saca à luz el estudio:  
*Velle suum cuique est, nec voto viuatur vno*: Y se, que para inficionarlas ay tantos venenos, como ingenios:  
*Tot venena, quot ingenia*, dixo Tertuliano<sup>144</sup>.

Tal y como anota Santos la primera cita latina pertenece a las sátiras de Persio<sup>145</sup>, cita que también la encontramos en el proemio de una obra tan conocida y polémica como el *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan<sup>146</sup>. En el siglo XVII las sátiras de Persio y Juvenal fueron traducidas por Diego López, discípulo del Brocense, que procedió a su «declaración» moral. De tal forma que la sátira escogida por Santos venía a probar cómo «la seruidumbre del animo, es peor que la del cuerpo» ya que cada hombre tiene su particular «querer, voluntad, y inclinacion»<sup>147</sup>. La segunda cita latina es una de las más célebres de Tertuliano, en la que comparaba las doctrinas gnósticas con el veneno del escorpión que paraliza y mata el alma

---

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> SANTOS, 1657 / 1667 / 1681 / 1698, prólogo, s.f..

<sup>145</sup> Aulo Persio Flaco, *Sátira V* (v.52-53): «Mille hominum species et rerum discolor usus, / uelle suum cuique est, nec voto viuatur uno», que según la traducción de Segura Ramos: «Mil son las clases de hombres y variopinto su *modus vivendi*; / cada cual tiene una querencia, y no vivimos con idéntica aspiración», PERSIO, 2006, p. 29.

<sup>146</sup> Precisamente en la edición expurgada (Baeza, 1594) dedicada a Felipe II. En la continuación al segundo proemio al lector en que: «dasse la razon porque los hombres son de diferentes pareceres en los juyzios que hazen [...] si mil hombres se juntan para juzgar y dar su parecer, sobre vna mesma dificultad, cada vno haze juyzio diferente y particular sin concertarse con los demas, por deonde se dixo. (*Mille hominum species & rerum discolor vsus, velle suum cuiq; est voto viuatur vno*)», HUARTE DE SAN JUAN, 1594, fol. 9.

<sup>147</sup> LÓPEZ, 1609, fol. 164vº.

cristiana<sup>148</sup>. En el caso de Santos esos venenos son las envidias e insidias que prevé que suscitará su obra. Tertuliano estaba de plena actualidad en el seiscientos español, en 1657, el mismo año en que se publica la *Descripción*, el franciscano fray Pedro Manero dedicaba a Felipe IV la segunda edición de su traducción del *Apologeticus pro Christianus*. Libro ilustrado, al igual que el de Santos, con un magnífico frontis grabado que incluye las armas reales y el retrato del monarca<sup>149</sup>. Tertuliano además era una de las autoridades a las que recurrían teóricos y artistas en la defensa de la liberalidad de la pintura<sup>150</sup>. Quizá no fuera del todo casual que Santos recurriera precisamente a esa cita. En 1695, el arquitecto y teórico gallego Domingo de Andrade en su *Excelencias, antigüedad y nobleza de la arquitectura*, utiliza exactamente las mismas citas de Persio, Tertuliano y Marcial, incluidas por Santos en todas las ediciones de su *Descripción*<sup>151</sup>.

Pero volviendo a las aprobaciones de la *Quarta parte*, el 20 de diciembre de 1679 se fecha la dada por los padres fray Francisco de la Trinidad, Vicario General de la Orden de San Jerónimo y fray Lorenzo de la Cuesta, definidor del Capítulo Privado, ambos profesos del Monasterio de San Bartolomé de Lupiana, casa madre de la Orden y lugar en donde el padre Santos pasó su niñez, aprendió a cantar y seguramente también a leer y escribir. Según ambos padres, tras cotejar la obra con los documentos de archivo conservados:

La hallamos tan puntualmente ajustada à la verdad de su Origen, que el decente ornato de voces, que la visten, sin variarla la hermosean; sin disfrazarla, la ilustran; sin añadirle, la aumentan: primores de Historia ignorados de muchos, intentados de pocos, y acaso practicados de ningunos<sup>152</sup>.

<sup>148</sup> Se trata del inicio de la obra de Quinto Septimio Florente: *Adversus Gnosticos Scorpiace* (c. 212), capítulo I: «Magnum de medio malum Scorpium terra suppurat; tot venena, quot ingenia: tot perniciēs, quot & species; tot dolores, quot & colores Nicander scribit & pingit [...]», según la traducción de Ánchel Balaguer y Serrano Galván: «La tierra supura un gran mal a partir del pequeño escorpión. Causa toda clase de venenos, toda especie de calamidades, todo tipo de dolores. Nicandro lo describe de este modo», TERTULIANO, 2004, p. 101.

<sup>149</sup> En 1657 Fray fray Pedro Manero (†1659), como obispo de Tarazona y miembro del Consejo Real, publica en Madrid una nueva edición de su obra (la primera en Zaragoza en 1644) con dedicatoria a Felipe IV. En el prólogo Manero ensalza a Felipe IV como defensor y protector de los católicos perseguidos en los países reformados y afirma que: «ay tanta diferencia de la parte del libro, que escribe Tertuliano, a la que V. Magestad enseña, como de lo vivo a lo pintado», MANERO, 1657, fol. ¶12-¶12vº. El grabado del frontis incluye las armas reales y el retrato de busto del monarca, puede ponerse en relación con el frontis de Villafranca que ilustra la obra del padre Santos, *Vid.* Parte III, capítulo *Los grabados de Villafranca*.

<sup>150</sup> Como Carducho en sus *Diálogos*, cuando refiere el parecer del predicador Juan Rodríguez de León, extractado del comentario de Renato Laurencio a la obra de Tertuliano *Adversus Marcionem* (lib. IV): «fue Dios el primer Pintor, copiando su retrato en el hombre», CARDUCHO, 1633, fol. 222vº. Palomino recogerá de nuevo esta cita añadiendo: «Qual de las Artes Liberales (pregunto) podrá disputarse à la Pintura la preçedencia de Notoriedad en la Nobleza?», PALOMINO, 1715, p. 87.

<sup>151</sup> *Vid.* ANDRADE, 1695, p. 136. Citado en SÁNCHEZ CANTÓN, 1934, t. III, pp. 136-137.

<sup>152</sup> SANTOS, 1680, preliminares, s.f.

Santos reúne dos condiciones fundamentales para escribir Historia en el siglo XVII: seguir el ejemplo de Cicerón, según el cual: «vn Historiador cabal, ni ha de tener audacia para dezir lo falso, ni cobardia para no dezir lo verdadero»; y ajustarse a las condiciones que pone San Agustín: «que la verdad quede clara, quede agradable la verdad, y la verdad mueua». Santos además reúne todas las virtudes del padre Sigüenza:

Aquella inuencion tan exquisita, aquella disposicion tan ingeniosa, aquella narracion tan clara, aquella variedad tan erudita, aquella eloquencia tan sentenciosa, aquel todo tan soberano, aquel lleno tan diuino<sup>153</sup>.

Es tal el parecido con Sigüenza, que es imposible diferenciarlos: «mas que le imita, le equiuoca». Lo consideran incluso un caso de «*Transfusio o Transmigratio animarum*» pitagórica:

Que se passaban las almas de vnos à informar el cuerpo de otros [...] como otro Eliseo, el de Elias; parece que le roba las palabras, le vsurpa las disposiciones, le defrauda las viuezas, le debe las noticias. En el ingenio es vno, en el estilo otro es. Si no los distinguiera casi vn Siglo, no pudiera la mas lince atención diferenciarlos<sup>154</sup>.

Santos y Sigüenza comparten un mismo estilo que tiene su referente en Quintiliano:

Frequente en las translaciones, gustoso en las figuras, ameno en las digresiones, en la composicion aliñado, en las sentencias dulce, y sobre todo blando y apacible, como christalino arroyo, à quien hazen sombra de vna, y otra margen verdes selvas [...] Hallanse en èl los nectares de Ambrosio, las moralidades de Gregorio, las sutilezas de Agustino, las firmezas de Geronimo: Iunta lo vtil à lo dulce, lo deleytable con lo vtil, transformando las mismas vtilidades en deleytes: *Omne tulit punctum, qui miscuit dulci, Lectorem delectando, pariterque mouendo*<sup>155</sup>.

Cita del *Arte poética* de Horacio, que según la barroca traducción del jesuita José Morell: «De todos mereció aplauso copioso /El que lo util mezclò, y lo provechoso, / Ya suaue deleytando, / Ya igualmente al Lector amonestando»<sup>156</sup>. Los jerónimos de Lupiana concluyen su panegírico argumentando que si no supieran que el autor «no lleua bien su discrecion humilde estos elogios», le dedicarían el siguiente epigrama de John Owen, el llamado «Marcial Inglés»:

---

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> MORELL, 1683, p. 467. Según la más conocida traducción de Tomás de Iriarte: «Mas todos con su voto contribuyen / Al que enseñar y deleitar procura, / Y une la utilidad con la dulzura. [...]» IRIARTE, 1777, pp. 52-54.

*Qui scribenda facit, scribitve legenda, beatus  
 Ille; beatior es tu quod utrumque facis.  
 Digna legi scribis, facis et dignissima scribi;  
 Scripta probant doctum te tua, facta probum*<sup>157</sup>.

No deja de resultar llamativo que se recurra a un poeta y teólogo calvinista perseguido por la Inquisición, lo que no fue impedimento para que sus epigramas tuvieran un éxito arrollador y fueran traducidos en 1674 por Francisco de la Torre y Sevil en sus *Agudezas de Iuan Owen*. La traducción del epigrama que los jerónimos dedicaron al padre Santos es la siguiente:

El que luzidamente,  
 Para que escriuan dèl obra aduertido,  
 Y docto escriue para ser leydo,  
 Por feliz lo percibes;  
 Pero mas feliz tu, que obras, y escriues.  
 Dignos de leerse escritos imaginas,  
 Y cosas hazes de escriuirse dignas;  
 Loante assi en aplausos infinitos,  
 Grande tus hechos, docto tus escritos<sup>158</sup>.

El 14 de noviembre de 1679 se fecha la aprobación a la *Quarta parte* de fray Luis de Santa María, Rector del Colegio de San Lorenzo, y de los padres Alonso de Talavera; José de Morata, lectores de Teología y fray Pedro de la Torre, lector de Filosofía. Santa María fue uno de los jerónimos más cultos y eruditos de El Escorial del seiscientos, responsable de los festejos literarios organizados con motivo del centenario del Monasterio en 1663, que fueron impresos un año después en la obra miscelánea *Octava Sagradamente culta*, a la que el padre Santos aportó un soneto<sup>159</sup>. Su testimonio resulta de especial interés en la medida que se trata del principal *rival* literario que pudo tener Santos dentro de su casa de profesión. Los jerónimos de San Lorenzo justifican la tardanza del padre Santos en terminar la *Quarta parte*, utilizando un conocido símil pictórico. Si Zeuxis había respondido a los que le reclamaban sus pinturas: «*Diu pingo quia aeternitati pingo*», el padre Santos podría decir de sí mismo: «*Diu scribo [...] quia aeternitati scribo*»,

<sup>157</sup> SANTOS, 1680, preliminares, s.f. Se trata de la segunda parte del epigrama que Owen dedica al poeta isabelino Sir Philip Sidney, *vid.* MARTYN, 1976, Libro II, epigrama 29, p. 48.

<sup>158</sup> TORRE Y SEVIL, 1674, p. 135. Traducción dedicada al embajador inglés William Godolphin.

<sup>159</sup> SANTA MARÍA, 1664.



ya que «Obras que han de eternizarse, no se construyen sin mucho tiempo». Pero puestos a valorar la trascendencia de escribir o pintar, los jerónimos parecen mostrar clara su preferencia:

Bien dizen que la pluma se viste del traje de la lengua; pues como el Pincel retrata el Cuerpo, la pluma pinta la Alma: aquel diseña las facciones, copia esta las virtudes. Es pluma muerta el Pincel, Pincel viuo la pluma<sup>160</sup>.

Tampoco parece casual que se dedique al padre Santos este fragmento con el que se está aludiendo a un problema trascendental en los medios artísticas como era la liberalidad de la pintura. Para los jerónimos de San Lorenzo el padre Santos vendría a personificar al historiador perfecto, en el que se aunaban la «gravedad» de Frontino; la «claridad» de Cicerón; la «puntualidad» de Tito Livio; la «afluencia» de Salustio; la «acrimonia» de Tácito y la «elocuencia» de Curcio Rufo. Tras semejante encomio, incluyen uno de los más apurados análisis críticos del estilo del padre Santos:

Su estilo es claro, corriente, elegante, profundo, erudito: Tiene vezes de estrecho, que en ceñidos espacios abraza corrientes de Mares muy profundos. Es sentencioso en las palabras, agudo en los discursos, viuo en las ideas, proprio en las voces, ceñido en los terminos, acre en las reprehensiones, y eloquente en las inuectibas. Distingue con energía y propiedad el vso de los estilos (siguiendo à Ciceron y Quintiliano) enseña con el submisso, deleyta con el templado, con el grande persuade, y con vna oculta eficacia mueue. Desempeña bien la sentencia admitida de Horacio: *Scribendi recte sapere est, & principium, & fons*<sup>161</sup>.

Francisco de los Santos reunía por tanto, los tres objetivos de la disciplina retórica clásica: *docere, movere, delectare*, estructurados en la teoría de los estilos o *genera dicendi*, que había asumido la preceptiva retórica española desde el siglo XVI. El estilo «submisso» al que se refieren los jerónimos es el estilo *Ilano* de Quintiliano que corresponde al enseñar; el *grande* a mover o persuadir y el *medio* o «templado» a deleitar<sup>162</sup>.

Contamos con otro testimonio, también jerónimo y contemporáneo del padre Santos, se trata de fray Hermenegildo de San Pablo, profeso y prior de San Jerónimo el Real de Madrid, el cual se enuncia en sus obras, por lo menos a partir de 1676, como Cronista general de la Orden de San Jerónimo. Resulta interesante porque fue uno de los pocos detractores que ha tenido el

---

<sup>160</sup> SANTOS, 1680, preliminares, s.fol.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> Sobre el asunto de los estilos en el Siglo de Oro, *vid.* LÓPEZ-GRIGERA, 1992, pp. 703-714; *Idem*, 1994, pp. 95-106.

padre Sigüenza, no lo critica por su estilo o pericia narrativa, sino porque a su juicio había fallado en un punto trascendental: no presentaba la *Historia de la Orden* como una continuidad desde los tiempos del convento fundado por San Jerónimo en Belén. Para Sigüenza la Orden era exclusivamente española y no había surgido antes del siglo XIV, además dejaba entrever que San Jerónimo no había articulado ninguna regla específica y que los jerónimos eran hijos de la regla de San Agustín. Esta honestidad de Sigüenza, para el que era más importante la excelencia y santidad en la vida monástica, que la antigüedad del linaje, colocaba a los jerónimos en clara desventaja en la querella acerca de la preferencia por la antigüedad de las órdenes religiosas. La polémica, surgida ya en el siglo XVI, estalla con especial virulencia en la centuria siguiente, enfrentando a carmelitas, benedictinos, basilios y jerónimos. Cada uno defenderá lo remoto de sus orígenes aunque para ello tengan que recurrir a la invención y tergiversación histórica<sup>163</sup>.

Fray Hermenegildo se propuso enmendar a Sigüenza defendiendo la antigüedad betlemita de la Orden en su obra *Origen y continvacion de el institvto y religion geronimiana, fvnidados en los conventos de Belen* (Madrid, 1669), libro con el que venía a rebatir las opiniones contrarias de carmelitas, basilios y sobre todo benedictinos. Traemos a colación este texto porque una de sus censuras la firma el padre Santos, a primeros de noviembre de 1667 y en calidad de Historiador General de la Orden. Como es lógico, elogia la erudición y estilo del autor: «la grandeza de su lleno, traza, y perfeccion», pero diplomáticamente se coloca del lado de Sigüenza en cuanto al asunto del origen betlemita<sup>164</sup>. Fray Hermenegildo en su libro negaba con vehemencia la autenticidad de los cronicones de Dextro, Auberto Hispalense, Luitpandro y Liberato, textos falsarios que Gregorio Argáiz, cronista de la Orden de San Benito, aducía como pruebas documentales de los orígenes de su Orden. Argáiz respondió furibundo al jerónimo en su *Instrvccion histórica y apologetica* (Madrid, 1675), en la que dedica ciento cincuenta páginas a refutar punto por punto los argumentos de fray Hermenegildo, al que llega incluso a calificar mordazmente de «corneja monástica»<sup>165</sup>.

El benedictino concluye su argumentación transcribiendo el decreto de la Sagrada Congregación de Roma que, con fecha 23 de marzo de 1672, había incluido la primera parte del

---

<sup>163</sup> Sobre el asunto, *vid.* CATALINA GARCÍA, 1907, p. XXXV y ss.

<sup>164</sup> Dice Santos que Sigüenza: «[...] tocò tambien este punto en sus escritos, pero le tocò solamente; no le expressò con especialidad: tendria razones para esto [...] Contentose con comparar la venida de la Religion nuestra, desde Belen à España; à vn Rio caudaloso, que se esconde por las entrañas de la tierra largo espacio, y torna despues con nueva claridad, y frescura à aparecerse à nuestros ojos», SAN PABLO, 1669, preliminares, s.fol. *Vid.* Apéndice documental 5.

<sup>165</sup> ARGÁIZ, 1675, p. 12.

*Origen* de fray Hermenegildo, en el Índice de libros prohibidos<sup>166</sup>. Noticia que nos informa del carácter polémico de la obra que le tocó censurar al padre Santos. Desconocemos si este hecho pudo tener consecuencias negativas para nuestro autor. En la *Quarta parte*, Santos no suscribe la reivindicación betlemita de fray Hermenegildo y articula su obra siguiendo el modelo de Sigüenza. No incluye la vida de fray Hermenegildo, porque aún estaba vivo<sup>167</sup>; en el índice menciona todas sus obras impresas<sup>168</sup>; y hace referencia a la censura del *Origen*, aunque no dice que hubiera sido prohibido en 1672<sup>169</sup>. El caso es que el libro no se permitirá leer hasta el siglo XVIII<sup>170</sup>.

Gregorio Argáiz en su contestación a fray Hermenegildo, se extrañaba irónicamente de la aspereza de sus invectivas como algo poco usual entre los jerónimos. El testimonio, aunque cargado de mordacidad, nos informa de cómo era vista la literatura jerónima desde fuera de la Orden:

Assi que no tengo por culpa en V.P. el que no aya cantado como muchos Varones doctos de su Religion, que como gilgueros han sido en la Iglesia Catolica (y lo son en España) el gusto de los oídos, y el agrado de las voluntades; en los Pulpitos vn Auellaneda, y vn Pedrosa, y en sus escritos un Pinto, vn Sigüenza, y vn Cabrera, con otros de grande suposicion que dexo, por escusar los zelos de los que viuen con las mesmas prendas<sup>171</sup>.

<sup>166</sup> *Ibidem*. El mismo año fray Hermenegildo publica como respuesta su: *Defensa por la Religion Geronima*, (Zaragoza, 1672), con dedicatoria al conde de Villaumbrosa, *vid.* SAN PABLO, 1672.

<sup>167</sup> Tampoco incluye su vida el padre Núñez en la *Quinta parte de la Historia de la Orden*. Sabemos que en abril de 1684 seguía vivo pues figura junto al padre Santos como definidor procurador en la petición presentada al nuncio cardenal Sabo Melini, que resolvió la polémica sobre la preferencia de Lupiana a la hora de elegir general, *vid.* NÚÑEZ [c.1797] 1999, t. I, p. 75.

<sup>168</sup> SANTOS, 1680, índice, s. f., letra: «E». También Nicolás Antonio cita las obras y cargos del cronista jerónimo: «[...] *totius ordinis sui chronographus; post Josephi Seguntini egregiam in suarum rerum historia ab ejus renovatione in Hispania olim navatam operam, ad indagandam originem & progressionem oculos mentis dirigens, summo studio adhibitio, rem tentavit, & eximii voti compos factus primo scripsit [...]*», ANTONIO, 1788, p. 565.

<sup>169</sup> «A la mitad de este trienio [1667-1668] se celebrò Capitulo Priuado en San Bartolome, en el qual se tratò entre otras cosas, se dicesse à censurar vn Libro de la Antigüedad, y origen de la Religion de San Geronimo, escrito por el Padre Fray Hermenegildo de San Pablo, professo, y Prior del Real Monasterio de San Geronimo de Madrid; para que despues con la licencia de el General, y las demàs que se requieren, se dicesse à la Estampa: y el Capitulo General siguiente saliò a luz, y fue muy bien recibido su trabajo: ardua empressa, que acometiò por la obediencia, y alcançò con la constancia, y loable assumpto, que enriqueciò con erudicion, y verdad, y le ha defendido con otros Escritos dignos de su capacidad, y asiento, oponiendose con nuebos esfuerços à quien ha intentado abatir el vuelo de su pluma», SANTOS, 1680, p. 212.

<sup>170</sup> Según refiere el padre Núñez, en el rótulo del Capítulo privado de 4 de octubre de 1766 se publicó que: «el Sr. Inquisidor General había dado facultad a todos los religiosos de nuestra Orden para leer la Historia del P. Fr. Hermenegildo de San Pablo, y el libro *In Cantica Canticorum* del incógnito, que estaban detenidos por el Santo Tribunal», NÚÑEZ [c.1797] 1999, t. I, p. 479.

<sup>171</sup> ARGÁIZ, 1675, p. 10.

Lejos de amedrentarse, fray Hermenegildo de San Pablo contraatacó de nuevo con otro libro: *Instrvccion previa a los lectores de la instrvccion historica apologetica del padre maestro Fr. Gregorio Argaiz*, (Zaragoza, 1676)<sup>172</sup>. Texto que resulta interesante por tres razones: porque está dedicado al Monasterio de San Lorenzo el Real, porque se refiere directamente al quehacer literario del padre Santos y porque además lleva una censura del erudito y teórico del arte, Félix de Lucio Espinosa y Malo<sup>173</sup>. Éste parece intentar apaciguar la tensión dialéctica entre los cronistas diciendo:

Es la Historia luz de la verdad, norma de la vida, y espejo de las costumbres; por esta causa debe guardarse tanta fidelidad en su narracion, pues consintiendo en ella el crédito que en todas edades ha tenido, vacilaría lo seguro de sus fundamentos, siempre que se turbasse con lo incierto de particulares disignios<sup>174</sup>.

La fecha de la dedicatoria a San Lorenzo el Real, el 26 de noviembre de 1676, no debe pasarnos desapercibida, ya que aunque no se alude al tema, en aquel otoño se había producido el escandaloso prendimiento del valido de la reina regente, don Fernando de Valenzuela, la profanación del recinto sagrado y la consiguiente excomunión por parte del prior fray Marcos de Herrera de los nobles implicados en el asunto. Parece probable que la defensa del Monasterio profanado fuera la razón indirecta que llevo a fray Hermenegildo a trasmutar el edificio en sujeto de una dedicatoria. Resulta comprensible que ponga sus argumentos al amparo del edificio más conocido y emblemático de la Orden, presentándolo como la última casa «descendiente de la de Belen» y «el *non plus ultra* que puso Hercules Hispano el Señor Filipo Segundo a la pretension humana». El Escorial es insigne no solamente por sus grandezas, que le han hecho famoso en el orbe como Octava Maravilla, sino también por ser ejemplo inquebrantable de observancia religiosa y modelo referencial para los monarcas de la Casa de Austria. Fray Hermenegildo insiste en subrayar este punto que nos informa sobre la condición del Monasterio como escenario de la piedad de los Austrias y de sus hábitos frailunos, una de cuyas manifestaciones más elocuentes era la comida del Rey en el Refectorio con los monjes<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> SAN PABLO, 1676. Dos años después, fray Hermenegildo publicó su *Desempeño hieronymiano* (Valencia, 1678), cuarto texto en defensa de los orígenes betlemitas de la Orden, con prolija dedicatoria a Juan José de Austria, *vid.* SAN PABLO, 1678.

<sup>173</sup> Sobre este autor, *vid.* ATERIDO, 2012, pp. 149-171.

<sup>174</sup> SAN PABLO, 1676, preliminares, s. f.

<sup>175</sup> SAN PABLO, 1676, preliminares, s.f.

Pero fray Hermenegildo también hace alusión al «Plantel hermosissimo de Varones insignes en letras, y virtud» del Monasterio y en este punto, el cronista rinde pleitesía al historiador que había censurado su polémica obra:

[...] hiziera memoria de muchos para que cessara la admiracion del todo, a permitirlo vna Dedicatoria, excedela la materia, porque su magnitud pide muchos volúmenes, y tambien me escusa el tenerlo a su cargo otro hijo que le diò Dios para este desempeño, el muy Reverendo padre Fray Francisco de los Santos, a cuya pluma, como devió a la del Reverendissimo Padre Sigença su principio, y la perfeccion en que la puso el Señor Filipo Segundo, ha debido a esta las grandezas de aquel portentoso Panteon que fabricò el Señor Filipo Quarto, y las de la Colacion Augusta que en èl hizo de los cuerpos Reales de sus padres, abuelos, y bisabuelos, en que resplandece la dulçura de su ingenio, y la mucha erudición con que supo tratarlo, y a quien devemos el deseo e vèr proseguida la Historia de nuestra Orden, desde donde la dexò el Reverendissimo padre Sigença, encargo que la Religion hizo devidamente, en que esperamos vèr celebradas las virtudes heroicas de tantos Varones insignes en letras, y virtud, como en tan breves años criò esta Real Casa. En este deseo nos tiene, y en el de vèr celebrada en su pluma la reedificacion nueva del edificio material, igualada, y aun excedida a la primera<sup>176</sup>.

Al igual que hará el doctor Monforte, fray Hermenegildo se refiere a la *Descripción breve* del padre Santos como la descripción del Panteón, es decir al libro II; deja además testimonio del interés por leer la reedificación del Monasterio que Santos incluirá completa en la *Quarta parte* (1680) y a la que aludirá escuetamente en la tercera edición de la *Descripción* de 1681. Pero lo que más nos interesa ahora es que califica el estilo de Santos como «dulçura de ingenio». Según la preceptiva retórica la dulzura o suavidad remitía al deleite, es decir a todo aquello que producía placer al discurso. La dulzura es la *glykutes* en el *Perí ideón* de Hermógenes en el que se estructuraban hasta siete formas o ideas del estilo. Como ha estudiado López-Grigera, la dulzura correspondía en primer lugar a los temas del mito clásico, también a los temas amorosos, pero también a «las descripciones que producen gozo a los sentidos, a la vista, al oído, al tacto, al gusto o a cualquier otra fuente del placer sensorial»<sup>177</sup>. Como decíamos el estilo de Santos fue calificado y elogiado por sus contemporáneos como fuente de delectación lo que viene a explicar ese «divertir sin molestar» que citábamos al principio<sup>178</sup>.

El mismo año de 1672 en que el *Origen* de fray Hermenegildo censurado por Santos, era incluido en el Índice, el erudito sevillano Nicolás Antonio publicaba en Roma su célebre

---

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> LÓPEZ-GRIGERA, 1992, p. 709.

<sup>178</sup> Divertir en su acepción lúdica, relativa al «divertirse» como «ocuparse en alguna cosa de contento» que refiere COVARRUBIAS [1611] 1993, p. 478, ó HENRÍQUEZ HYBERNO, 1679: «Divertir, ò distraerse, ò recrear a vno».

*Bibliotheca Hispana*, el primer corpus bibliográfico de la literatura española en el que encontramos referenciado al padre Santos. Aunque escueto en su valoración y sin hacer referencia a la segunda edición de la *Descripción* de 1667, la inclusión de Santos es quizá el mejor testimonio de su reconocimiento en los medios eruditos:

F. FRANCISCVS DE LOS SANTOS, Hieronymianus monachus regii monasterii Scurialensis, eleganter edidit. / *Descripcion del Real monasterio de S. Lorenzo del Escorial*. Matriti anno 1657. Fol.<sup>179</sup>.

En 1783 la *Bibliotheca* de Nicolás Antonio fue reeditada a cargo del arcediano de Valencia, Francisco Pérez Bayer, preceptor del príncipe y los infantes y amigo de Ponz. La entrada dedicada al padre Santos se mantiene intacta recibiendo una escueta ampliación en la que se alude sin citar con exactitud a la *Quarta parte*:

F. FRANCISCUS DE LOS SANTOS, Hieronymaus monachus Regii monasterii Scurialensis, eleganter edidit: *Descripcion del Real monasterio de S. Lorenzo del Escorial*. Matriti anno 1657. folio. Meditatur nescio quid operis *De Viris illustribus ordinis sui Hieronymiani*, aut potius continuationem Historiae domesticae Josephi e Siguenza<sup>180</sup>.

Nada se dice de las tres ediciones de la *Descripción* de El Escorial posteriores a 1657, ni tampoco de las traducciones al inglés en 1671 y 1760. Tampoco se hace mención de los folletos *Historia de la Santa Forma* (c. 1690) y *Descripción de las excelentes pinturas al fresco* de Lucas Jordán (c. 1695), ni de la obra editada en Londres en 1746 con textos de Santos y Palomino. En definitiva la entrada de Pérez Bayer pone de manifiesto la posición de toda una época hacia la figura y obra del padre Santos.

---

<sup>179</sup> ANTONIO, 1672, p. 364.

<sup>180</sup> ANTONIO, 1783, t. I, p. 476.

## II. II. LA CRÍTICA DE LA ILUSTRACIÓN

En 1713 los ejemplares de la *Descripción* de El Escorial del padre Santos estaban agotados y existía demanda de ellos. Lo sabemos porque la comunidad de San Lorenzo se planteó en el Capítulo celebrado el catorce de diciembre del mismo año volver a reimprimir el libro<sup>181</sup>. No tenemos más noticias que testimonien que el proyecto se llevó a cabo, quizá no se hizo porque la última edición del padre Santos necesitaba una conveniente actualización que incluyera entre otras cosas la descripción del retablo camarín de la Sagrada Forma y el nuevo montaje pictórico de la sacristía. Los jerónimos no llevarían a cabo la empresa hasta medio siglo después, con la publicación de la *Descripción* de El Escorial del padre fray Andrés Ximénez en 1764. No obstante, el crédito del padre Santos seguía en pie a principios del siglo XVIII, fue incluido entre las autoridades de la lengua en el segundo tomo del *Diccionario* (1729) de la Academia Española<sup>182</sup> y en 1722, el bolandista Solario se refería al Real Monasterio con los mismos términos encomiásticos utilizados por el jerónimo a cuya obra remitía como texto de referencia:

[...] ac vere Regium Monasterium ac Templum Scorialense S. Laurentii in Hispania, unicum, cum ibídem loci, tum alibi terrarum inter religiosa Monasteria prodigium; cui par, si diu quaesieris, ubi nam gentium illud invenies? In quo utique munificentia Fundatoris Philippi II. Hispaniarum Regis materiae pretium, operis elegantia, artificum industria quasi certare inter se de palma videantur. Brevem ejusdem descriptionem Hispanice vulgavit Franciscus *De los Sanctos*, ad quem lectorem mitto, plura, quam continuo dicemus de eodem, distincte ac graphice discere cupientem<sup>183</sup>.

En 1746 ve la luz en Londres un libro particular: *Las ciudades, iglesias y conventos en España, donde ay obras, de los pintores y estatuarios españoles*<sup>184</sup>. Editado por Henry Woodfall, pero en español, se trata de una compilación de textos de Antonio Palomino y Francisco de los Santos a los que se hace referencia como esos «dos aclamados Criticos». Se trata de una guía de bolsillo para aficionados, que pretende descubrir con un criterio topográfico y en orden alfabético aquellas obras de arte español: «no solo no conocidas ò nunca vistas, pero ni aun imaginadas por los

---

<sup>181</sup> Libro primero de los Actos Capitulares (14 de diciembre de 1713), en: MANRIQUE, 2004, vol. I. 2, p. 953.

<sup>182</sup> Se cita a Santos como autoridad en el uso del término «CAXON [...] SANT. Descripc. del Escorial, disc. 15. Encima de este cargan, y se levantan los *caxónes*, plúteos y estantes en que están los libros, con la mas bien ajustada, grave y vistosa forma que se ha visto en Libreria», AUTORIDADES, 1729, p. 243.

<sup>183</sup> Según refiere el franciscano Ignacio de Como en su *De Sanctitate ac Magnificentia B. Laurentii* (Roma, 1771) *vid.* COMO, 1771, p. 291. Texto citado por Ponz aunque omitiendo la referencia al padre Santos, *vid.* PONZ [1788] 1972, p. 20 (nota).

<sup>184</sup> *Vid.* SUÁREZ QUEVEDO, 2007.

Estrangeros»<sup>185</sup>. La parte extractada del padre Santos corresponde en todo a la última edición de la *Descripción* de 1698<sup>186</sup>. Al final se incluye la noticia de una obra de Gutiérrez de Torices existente en El Escorial<sup>187</sup> que no pertenece al padre Santos y que está tomada de Palomino<sup>188</sup>. En el prólogo el editor se refiere al jerónimo en los siguientes términos:

La otra parte de este Libro, es una descripcion cumplida, de las mas famosas Pinturas y Estatuas, que ay en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial; y es de mano de aquel nombrado Conociente Francisco de los Santos. Basta dezir de las obras de los dos, que cada una de por si, contiene estupendos Tesoros del Arte, que admirarán aun à los mas esclarecidos Virtuosos<sup>189</sup>.

Aunque publicado en español, la existencia de este libro pone de manifiesto el enorme interés que por España, y en particular por El Escorial, tuvieron los ingleses durante los siglos XVII y XVIII. Buen ejemplo de ello es la primera traducción parcial de la *Descripción* del padre Santos, *The Escorial* (Londres, 1671) en la que su autor se refería al jerónimo como: «a good spanish author as yet alive»<sup>190</sup>. Muy diferente es la segunda traducción, esta vez completa, según la edición de 1698, aparecida también Londres en 1760 y auspiciada por una larga serie de patrocinadores que encabezan el Príncipe de Gales, el rey de Prusia y los duques de Cumberland y York<sup>191</sup>. El libro, que fue lujosamente editado con nuevos y exquisitos grabados, pone de manifiesto no solo el interés que despertaba la fábrica de Felipe II entre las élites cultas europeas, sino también el prestigio adquirido por el texto del padre Santos. Según explica el traductor George Thompson, existe una voluntad clara de respetar el texto original y trasladarlo al inglés con la mayor exactitud, de manera que no se pierda esa: «lofty and elegant pomp of diction, which characterizes the writings of the Spanish author». Según Thompson pocos en Inglaterra conocen El Escorial más allá del nombre, aunque haya sido descrito:

«[...] in the most beautiful and accurate manner by the famous FRANCISCO DE LOS SANTOS. Influenced by these motives, I undertook to translate his celebrated performance [...] Such is the Escorial; and its splendid decorations are so elegantly displayed by the Spanish writer, that his

---

<sup>185</sup> WOODFALL, 1746, p. IV.

<sup>186</sup> *Ibid.*, pp. 15-120.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 120: «Que ay aquí, de Fray Eugenio Gutierrez de Torices, gran Escultor y Pintor de cera, una obra del glorioso San Geronimo; que se guarda, y se muestra como joya peregrina».

<sup>188</sup> En su *Elogio de Fray Eugenio Gutiérrez de Torices*: «[...] hizo otras muchas Obras: de las quales ay vna en el Escorial del Glorioso Doctor San Geronimo, que se guarda, y se enseña, como joya peregrina» PALOMINO [1724] 1988, t. III, p. 455.

<sup>189</sup> WOODFALL, 1746, pp. V-VI.

<sup>190</sup> ANÓNIMO, 1671, prólogo, s.f.

<sup>191</sup> THOMPSON, 1760.



descriptions convey an idea almost equal to the objects themselves; a circumstance, which, at once, enhances the value of the original, and renders a translation almost impossible; nor could any other motive, than that of serving my countrymen, have induced me to engrave in the laborious undertaking. I well known the difficulty of preserving the beauties of the original in a translation, specially when the author has minutely described objects with which he has been long acquainted, or the productions of arts, in which he was himself a master; and, thefore, am far for thinking I have been able to do justice to the inimitable FRANCISCO DE LOS SANTOS [...] I have, however, endeavoured to convey his ideas, in the best manner I was able, to the English reader [...]»<sup>192</sup>.

El entusiasmo de Thompson por el texto del padre Santos no tendrá un equivalente español en todo el siglo XVIII, ni siquiera entre sus compañeros de hábito. En 1764 fray Andrés Ximénez publica en Madrid su *Descripción* de El Escorial. Dedicada a Carlos III en un momento en el que con el impulso reformista del monarca y su ministro Grimaldi, daba comienzo la construcción de un Real Sitio anejo al Monasterio. Con ello se transgredía abiertamente la Carta de Fundación de Felipe II y se daba al traste con el monopolio jerónimo del territorio. Ximénez intenta adaptarse a los nuevos tiempos, incluye un índice de artífices al final del volumen y nuevos grabados que ilustran el edificio más allá del Panteón. Pese al intento, su formato en folio y su apego a los discursos del pasado, principalmente al de Santos, harán que la obra sea rápidamente eclipsada por el *Viaje* de Antonio Ponz, auténtica guía de bolsillo para el erudito ilustrado. En el prólogo, fray Andrés Ximénez reconoce que su cometido ha consistido en:

[...] reducir á mas breve margen los acertados rasgos del Rmo. Santos, compendiando aquellos Discursos que trata con mayor extension; y añadiendo al mismo tiempo algunas particularidades concernientes á la Obra<sup>193</sup>.

Ximénez lleva a cabo un proceso similar al que Santos había realizado con Sigüenza, pero también vuelve al texto original de Sigüenza, reelaborándolo de forma genuina y adaptándolo a unas nuevas exigencias léxicas. En el prólogo traza un elogio desigual de sus dos antecesores, destacando en Santos su erudición, exactitud, éxito editorial y aceptación entre los entendidos:

Con alto estilo y facundia inimitable, delineó las Grandezas de esta maravillosa Máquina de San Lorenzo, el Rmo. P. Fr. Joseph de Sigüenza, [...] con aquella gallardía y natural elegancia, que admiran en su Pluma los mas bien templados Ingénios. Son todos los Escritos de este Historiador insigne, un bello atado de flores de Erudicion, que puesta á la vista de los instruídos, causan una suspension gustosa. Supo hermanar con delicioso enlace, la propiedad y pureza de estilo, con la

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp. X-XI.

<sup>193</sup> XIMÉNEZ [1764] 2006, prólogo, s.fol.

magestad y solidez en las Sentencias; logrando despertar, con el golpe de la agudeza de sus voces cultas, el oído y gusto de los Retóricos.

Procuró imitar á este Escritor famoso, en la hidalguía del language y novedad de Frases, el Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos, igualmente condecorado con los expresados Religiosos honores; quien tomando por norte las eruditas noticias, con que dicho Rmo. Sigüenza pinta la Fundación y Grandezas de esta Octava Maravilla, dió á la luz pública una exacta Descripción de ella; la que fue tan bien vista en el Orbe Literário, que no han bastado repetidas Impresiones, para saciar el buen gusto de los Entendidos[...]<sup>194</sup>.

Pero más allá del elogio, Ximénez subraya la necesidad de una nueva *Descripción* del Monasterio que refiera aquello que «echan [de] menos los Discretos en la Descripción antigua»<sup>195</sup>, es decir que venga a subsanar las lagunas que presentaba la última edición del padre Santos. Ximénez menciona en concreto la descripción de la monumental alhaja genealógica de María Ana de Neoburgo, que se exhibía en la biblioteca, y el retablo camarín de la Sagrada Forma. Para la descripción de esta última obra recurrirá a la *Historia de la Santa Forma* escrita por el Padre Santos hacia 1690 y de la que nos ha llegado tanto un manuscrito, como un único ejemplar impreso. Ximénez reproduce punto por punto la parte descriptiva, suprimiendo el relato coetáneo relativo a las solemnes traslaciones de la reliquia eucarística<sup>196</sup>. No cita al autor de su fuente, quizá desconocía que ese texto era del padre Santos, ya que ni en el manuscrito, ni en el impreso de la *Historia de la Santa Forma*, figura su nombre. La atribución del texto se especifica en la *Memoria Sepulcral* de Santos y se deduce fácilmente si lo cotejamos con los otros textos conocidos del autor. Quizá Ximénez inocentemente lo desconocía o quizá se aprovechó del anonimato y escasa difusión del texto.

Más inquietante resulta el hecho de que cuando Ximénez describe la *Adoración de la Sagrada Forma de Claudio Coello*, siga tan de cerca su fuente que repita aquello del: «prior celebrante que entonces era», sin especificar que se trataba del padre Santos. Puede entenderse que Santos no se cite a sí mismo, como un acto de modestia y discreción que pone de manifiesto hasta qué punto se había comprometido en aquel proyecto. Por la misma razón no quiere figurar como autor del texto. Menos comprensible es la inercia de Ximénez repitiendo lo mismo transcurrido un siglo, y no es que la identificación del prior celebrante fuera dudosa o hubiera caído en el olvido. En 1756 el músico bajonista Francisco de Paula, en su *Familia religiosa*,

---

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 290-302.

identifica el retrato del padre Santos en el lienzo de Coello como algo conocido por todos<sup>197</sup> y poco después Antonio Ponz elaborará su versión del retrato del jerónimo partiendo del mismo modelo.

Si la actitud de Ximénez hacia su antecesor podemos calificarla de ambivalente, veamos ahora lo que opinaron de Santos los que intentaron dar continuidad a la *Historia de la Orden*. En el siglo XVIII hubo dos intentos de escribir la *Quinta parte de la Historia de la Orden*, que no pasaron del manuscrito, sus responsables fueron los padres fray Francisco Salgado<sup>198</sup> y fray Juan Núñez<sup>199</sup>. Ninguno de los dos consideró oportuno redactar una biografía del padre Santos, de hecho el modelo de historiador al que se remiten ambos será de nuevo el padre Sigüenza. Núñez califica a Santos escuetamente como de: «docta, grave y elegante pluma», para seguidamente erigirse en discípulo de Sigüenza<sup>200</sup> y comenzar su narración precisamente por aquello que Santos había procurado eludir en su *Historia*, el escabroso tema del prendimiento de Valenzuela y consiguiente profanación del Monasterio. No obstante en la introducción, Núñez, siguiendo el recurso habitual, se empequeñece como autor, duda de poder parecerse a sus antecesores Sigüenza y Santos, a los que califica de «gigantes» y en todo caso espera de nuevo una fortuita transmigración pitagórica que le permita adquirir de aquellos la «gravedad, claridad, fluencia, puntualidad y elocuencia»<sup>201</sup>.

La posición desde la que escribe el padre Núñez se sitúa en las antípodas de la de Santos, por una parte plantea una revisión crítica y moral de la Orden de San Jerónimo en un momento de degeneración galopante de sus costumbres. En este sentido es un texto con aspiraciones regeneracionistas en el que se critica entre otras cosas la elección de novicios exclusivamente por motivos musicales. Por otra, y el dato es significativo, utiliza por primera vez documentos de archivo que se preocupa en transcribir y citar como fuentes de su argumentación. Como ha señalado el padre Campos: «estamos ante una Historia basada en datos, en documentos, en bibliografía»<sup>202</sup>.

---

<sup>197</sup> «[...] solo me contento con remitir al lector a la Sacristía del Monasterio, para que vea su retrato en el quadro que cubre la Sta. Forma, pues asegurado de ser una viva copia suya, reconocerá de su disposición la que tendría en todos sus empleos», PAULA RODRÍGUEZ, 1756, fol. 61 vº. (BNE, Mss. 13419), transcrito en: HERNÁNDEZ, 1993, t. I, p. 328; *Idem*, 2001, p. 105.

<sup>198</sup> La historia del padre Salgado permanece inédita (R.B.M.E., J.I.3.) *Vid.* SALGADO [c.1800]

<sup>199</sup> *Vid.* NÚÑEZ, [c.1797], 1999.

<sup>200</sup> Núñez en 1766 será el responsable de la primera reedición de un texto de Sigüenza, la *Vida de San Jerónimo* recopilada por el fray Lucas de Alaejos, *vid.* SIGÜENZA/ALAEJOS, 1766.

<sup>201</sup> NÚÑEZ, [c.1797] 1999, t. I, pp. 23-24.

<sup>202</sup> CAMPOS, 1999, en: NÚÑEZ [c. 1797] 1999, t. I, p. XXXII.

Por su parte fray Francisco Salgado en su *Historia* inédita, prefiere también presentarse como heredero de Sigüenza y no ahorra críticas hacia Santos al que achaca haber dedicado demasiadas páginas a la narración del incendio de 1671:

No nos separamos del justo sentimiento y dolor que le debía de ocupar a la vista de una catástrofe tan lastimosa, y que tomase con tanto empeño el estampar en nuestra historia los progresos del fuego, las exquisitas diligencias para cortarle, las suposiciones tan oportunas para sacar los vasos sagrados, ornamentos de la iglesia y sacristía, libros del coro y demas menage del Monasterio, y despues la bondad y munificencia de la Reyna Gobernadora para que todo volviese a su antiguo ser, señalando fondos para ello, la oposicion que siempre hubo para empezar y proseguir la obra por parte de los Jueces, o Junta de Obras y Bosques y de los palaciegos, que siempre han sido enemigos de aquel sumptuoso edificio, sin embargo de lo mucho que se lucieran cuando van de jornada. Las veces que se empezaba la obra, y las que por las intrigas de Palacio volvió a parar; todo lo que se iba concluyendo, y lo que se empezaba de nuevo [...] <sup>203</sup>.

Para Salgado es precisamente el incendio, la causa que llevó al padre Santos a acometer la *Quarta parte* «con bastante descuido, y aun con tedio, dejando de referir con individualidad, y aun puntualidad lo acaecido en nuestros Capítulos Generales». Se refiere Salgado en concreto al Capítulo de 1678 en el que se suprimió una de las constituciones fundamentales de la Orden y no duda en apuntar los posibles intereses personales del padre Santos al tratar el tema: «[...] superficialmente y como por acaso [...] lo que seguramente probamos solo con verle electo Definidor, y Diputado del Capitulo Privado el año de 1681» <sup>204</sup>.

Transcurrido un siglo, había desaparecido aquella similitud milagrosa que hacía indiferenciables a Sigüenza y a Santos, los elogios encendidos se habían transformado en tedio, descuido y superficialidad intencionada. Pese a los intentos de regeneración de los padres Núñez y Salgado, sus historias manuscritas no llegan a alcanzar las exigencias de objetividad por las que clamaban en el siglo XVIII entre otros, el agustino Enrique Flórez, el benedictino Martín Sarmiento, o los jesuitas Marcos Burriel, Masdeu y Rávago. Como señala Núñez y en una suerte de declaración de intenciones de la historiografía jerónima: las «particularidades» de la historia penden «sólo del ánimo o respeto del historiador que, movido de pasión e interés, habla lo que se debiera callar, y calla lo que estaba obligado a hablar» <sup>205</sup>.

Pero ¿cómo reaccionaron los teóricos de la Ilustración hacia el padre Santos?. Varios aspectos tenemos que tener en cuenta, en primer lugar Santos describe aquellos objetos y obras

---

<sup>203</sup> SALGADO [c.1800], pp. 10-11.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>205</sup> NÚÑEZ, [c.1797] 1999, p. 25.

artísticas que menos van a interesar a los ilustrados, todas aquellas manifestaciones artísticas de la segunda mitad del XVII que eran exponente de la decadencia de las artes y a las que Ceán se refería como «lunares» de los que ni siquiera un edificio tan encomiable como El Escorial se salvaba. En segundo lugar el estilo, aquella delectación edificante, será postergada en aras de una historia objetiva sustentada en documentos de archivo. En tercer lugar, Santos no muestra el menor interés en relacionar su argumento con el panorama general del arte, en su obra todo empieza y acaba dentro de los muros de El Escorial. A diferencia de Sigüenza, no tiene necesidad de reivindicar el Monasterio como la culminación de un proceso de superación de unos supuestos barbarismos anteriores.

Santos habla de una realidad establecida que no necesita justificación ni racionalización científica, su cometido es componer el panegírico, no trazar cronológicamente una historia del arte escurialense. Quizá fuera por el prejuicio hacia esos «lunares» de El Escorial o la aprensión regeneracionista hacia el barroco, el caso es que los ilustrados no estarán en condiciones de valorar por encima del panegírico, la exactitud del texto del padre Santos. Palomino sí tendrá interés, aunque su libro sea tan profundamente barroco como el de Santos y esté plagado de ambigüedades e historietas apócrifas, pero al haber recopilado y ordenado en sucesión cronológica las vidas de los artífices, ofrecía al menos un primer armazón sobre el que elaborar una historia nacional del arte que diera respuesta a su origen, desarrollo y decadencia.

En 1773 Antonio Ponz publica con pseudónimo el segundo tomo de su *Viage de España*, que dedica a El Escorial<sup>206</sup>. La obra se reedita en 1788 revisada, aumentada, ilustrada y ya con el nombre de su autor. Según dice Poz, la obra fue escrita entre finales de 1765 y principios de 1766<sup>207</sup>. Se trata de la primera guía crítica, y en ese sentido moderna, de El Escorial, aunque en muchos puntos no deja de ser un compendio razonado de todo lo que se había publicado antes. Comienza haciendo su reconocimiento de las tres fuentes jerónimas impresas:

El muy docto P. Sigüenza, que vió hacer, y acabar la obra del Escorial, nos dexó una apreciable Relacion de ella en la tercera parte de la Historia de la Orden de S. Gerónimo: despues hizo otra el P. Santos; y últimamente ha publicado la suya el P. M. Fr. Andres Ximenez, con varias estampas de la fábrica<sup>208</sup>.

Ponz destaca una doble intencionalidad pedagógica y patriótica: «[...] el propósito principal de esta obra es instruir, é incitar á los demás, para que entrando en conversaciones de las

---

<sup>206</sup> Vid. PONZ, 1773.

<sup>207</sup> PONZ, [1788] 1972, p. 4

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. I

artes, conozcan, aprecien, y promuevan lo que es bueno»<sup>209</sup>. Según los postulados ideológicos de la ilustración El Escorial era sin duda, lo «bueno» con mayúsculas, la piedra de toque de un modélico clasicismo patrio en función del cual comenzar a perfilar una historia de la posterior decadencia del arte<sup>210</sup>. Ponz además era un conocedor de *visu* del Monasterio, allí había permanecido cinco años comisionado para pintar una serie de retratos de literatos ilustres. Esta serie, destinada a la Librería Alta de la biblioteca laurentina, fue proyectada durante el priorato de fray Antonio del Valle, siendo bibliotecario el padre fray Juan Núñez<sup>211</sup>. En la serie no se dudó en incluir al padre Santos, como uno de los cinco jerónimos destacados en letras que merecían un retrato, junto a Sigüenza, Alaejos, Martín de la Vera y Sor Juana Inés de la Cruz<sup>212</sup>.

Partiendo del modelo del retrato de Santos en la *Adoración de la Sagrada Forma* de Coello, Ponz, elaboró un retrato individual del jerónimo, vestido con hábito y sosteniendo en sus manos un libro que, aunque en el tejuelo no lleva nada escrito, debe identificarse con la *Descripción* de El Escorial. Ponz, quizá por modestia o porque dudaba de sus propios méritos artísticos, en el *Viaje de España* evita mencionarse como autor de estos retratos<sup>213</sup> y lo más curioso cuando describe el lienzo de Coello en la sacristía no dice que Santos sea el prior retratado, refiriéndose únicamente al «celebrante» que «está con la custodia en la mano»<sup>214</sup>. Es decir, vuelve a repetir lo dicho por Santos que ya por entonces había publicado Ximénez en su *Descripción* de 1765.

Ponz en el prólogo expone su pretensión de acabar con determinadas opiniones equivocadas del Monasterio: «que todavía se van propagando acerca de algunos puntos esenciales»<sup>215</sup>, entre los que destacaba la confusa y ambigua atribución del edificio. Por una parte estaba la apropiación francesa originada en 1606, cuando el Presidente del Parlamento de París, Jacques Auguste de Thou, en su tendenciosa *Historiae Sui Temporis*, había dado crédito al testimonio del arquitecto francés Louis de Foix, según el cual no solo había trazado El Escorial, sino también el ingenio de Turriano en Toledo<sup>216</sup>. Esta atribución peregrina<sup>217</sup>, que de alguna manera debía resarcir el ego francés ante la fama del edificio que conmemoraba San Quintín, fue

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. I-II

<sup>210</sup> Vid. MARÍAS, 2001, pp. 2-19; RODRÍGUEZ RUIZ, 2002, pp. 315-331.

<sup>211</sup> ANDRÉS, 1965 (b), p. 135.

<sup>212</sup> Vid. POLERÓ, 1857, pp. 80-83.

<sup>213</sup> Dice escuetamente: «En las paredes alrededor de esta biblioteca se ponen algunas copias de retratos de escritores españoles», PONZ [1788] 1972, p. 217.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. i

<sup>216</sup> «Ludouico Foxio Parisiensi Scurialis Palatij ac monasterij a se regia magnificentia exstructi architecto», THOU, 1606, t. II, lib. XXXI, p. 413.

<sup>217</sup> Sobre Louis de Foix, relojero de la reina Isabel de Valois, vid. GUILLAUME, 1970, pp. 33-52; GRENET-DELISLE, 1998.

admitida por Claude Perrault en 1673 en su traducción de Vitruvio<sup>218</sup> y después por Voltaire en su influyente *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de 1756<sup>219</sup>. Para mayor confusión también existió una apropiación italiana de El Escorial a raíz de la interpretación sesgada del asunto de las trazas recopiladas para el templo por el barón Marturano. De tal forma que El Escorial podía ser, dependiendo de los casos, del francés Foix, o de los italianos Bramante, Tibaldi, Alessi o Vignola<sup>220</sup>.

Dice Ponz con ironía que: «El rebatir estas, y otras mil cosas semejantes pedia solamente un libro. Si V. se quiere divertir en leerlas, las hallará repartidas en Martinier, Moreri, Vairac, Berkenmayer, y el Salmon»<sup>221</sup>. El erudito español se estaba refiriendo a las noticias sobre El Escorial contenidas en *The Universal traveller* (Londres, 1752) de Thomas Salmon; en *Le curieux antiquaire* (Leyden, 1729) de Ludolph Berkenmeyer<sup>222</sup> y en las reediciones ampliadas de los diccionarios de Louis Moreri<sup>223</sup> y Bruce de la Martinière<sup>224</sup>. Éste último, geógrafo de Felipe V desde 1722, al que dedica su obra, copiaba las noticias recogidas por el abate Vayrac en su *Etat present de L'Espagne* (1719), obra en la que se atribuía El Escorial a Bramante aunque se transcribía la inscripción de la primera piedra con el nombre de «Joan Baptista Architectus»<sup>225</sup>. Vayrac parece referirse con ironía a la *Descripción* del padre Santos cuando dice:

---

<sup>218</sup> En *Les dix livres d'Architecture de Vitruve* (París, 1673 y 1684), Perrault afirmaba que: «le Roy d'Espagne Philippe II, se servit d'un Architecte François pour son grand Bastiment de l'Escorial», citado en: MARÍAS, 2005, pp. 21-32.

<sup>219</sup> Dice Voltaire en su diatriba contra la cultura española: «[...] L' architecture n'y fit point de grands progress: l' Escorial fut bâti sur le dessins d'un François», VOLTAIRE [1756] 1859, p. 266.

<sup>220</sup> Trata el asunto DANTI, 1583, pp. III-IV. Por su parte Francesco Milizia atribuye El Escorial tanto a Vignola como a Galeazzo Alessi, *vid.* MILIZIA, [1768] 1785, pp. 17-28. Sobre el asunto, *vid.* MARÍAS, 2010, pp. 222-226.

<sup>221</sup> PONZ [1788] 1972, p. 17. Dice Ponz poco después (p. 20, nota) que «en lugar de quedar sepultada la falsedad, cobra todavía vigor en nuestros días», refiriéndose al franciscano fray Ignacio de Como en su *De Sanctitate ac Magnificentia B. Laurentii* (Roma, 1771), el cual continúa considerando El Escorial: «[...] opera Ludovici de Fuxio Parisiensis architecti eruditissimi [...]», COMO, 1771, p. 291, haciendo caso omiso de la *Descripción* del padre Santos que mencionaba poco antes como fuente de referencia del bolandista Solario y a la que remite para adjudicar al monasterio un coste de veinticinco millones de ducados, cuando lo que el jerónimo había dejado escrito, con deliberada ambigüedad es que: «[...] no viene à ser lo que se ha gastado, la tercera parte de los veinte y cinco millones [...] SANTOS, 1657, fol. 103.

<sup>222</sup> SALMON, [1752] 1759, vol. II, p. 251; BERKENMEYER, 1729, pp. 21-22.

<sup>223</sup> Moreri en la primera edición de su *Grand dictionnaire historique* (Lyon, 1674), no dice nada de El Escorial, la entrada aparece a partir de la edición de 1717 atribuyéndose la arquitectura a: «Louis de Foix, Parisien, célèbre Architecte, y sut employé par Philippe II. & eut le conduite de ce magnifique edifice, qui fut brule en partie l'na 1671», MORERI, [1674] 1717, t. I, p. 450.

<sup>224</sup> MARTINIÈRE, [1726] 1768, t. II, pp. 801-805.

<sup>225</sup> VAYRAC, 1719, t. I, pp. 351-375.

Si un Auter plus habile que moi n'a pû renfermer qu'en abrégé dans un Livre *in folio* celles de l'Escorial, le Lecteur aura la bonté d'excuser si je ne parle qu'en passant des p'us remarquables, en attendant que je mette au jour la traduction de l'*in folio* dont je viens de parler<sup>226</sup>.

Quizá si Vayrac hubiera llegado a traducir aquella descripción *breve* no habría cometido el error de decir que el escudo de Felipe II en la fachada principal había sido tallado en una piedra traída de la lejana Arabia o que el mismo Tiziano había pintado las bóvedas de la basílica. En todo este proceso sorprende la escasa repercusión y crédito que tuvieron las fuentes españolas. La atribución a Foix ya fue refutada por Diego de Colmenares en su *Historia de la insigne ciudad de Segovia* de 1637<sup>227</sup>; por Pedro Salazar de Mendoza en su *Origen de las dignidades seglares*, en sus dos ediciones de Toledo, 1618 y Madrid, 1657<sup>228</sup> y más adelante por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana*, Roma, 1672<sup>229</sup>. Por supuesto, tampoco parece que hubieran tenido repercusión los testimonios de Juan de Arfe (1585/1587)<sup>230</sup>, Luis Cabrera de Córdoba (1619)<sup>231</sup>, Juan de Quiñones (1620)<sup>232</sup>, Gil González Dávila (1623)<sup>233</sup>, o Baltasar Porreño (1639)<sup>234</sup>, entre otros. Ni tampoco se tuvo en cuenta toda la historiografía jerónima impresa, desde el padre Sigüenza a Ximénez, pasando por las cuatro ediciones del padre Santos. Textos en los que se especificaba con total claridad que El Escorial era obra de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, aunque éste quedara un tanto eclipsado por fray Antonio de Villacastín en el caso de las fuentes jerónimas. Aunque menos comprensible resulta que un autor en principio bien informado como Palomino añadiera mayor confusión al asunto, identificando a Juan Bautista de Toledo con Monegro.

Ponz, tras comentar con ironía las apropiaciones al uso, centra su crítica en Norberto Caimo y sus *Lettere d' un vago italiano ad un suo amico*<sup>235</sup>. La obra del *vago* italiano, y también jerónimo, representa un caso diferente al de los autores citados, porque sí demuestra haberse

---

<sup>226</sup> VAYRAC, 1719, t. I, p. 351. De haber traducido el libro, quizá Vayrac no hubiera adjudicado El Escorial a Bramante y no hubiera afirmado que el escudo de Felipe II en la fachada principal estaba tallado en una piedra traída de Arabia o que la bóveda del coro la había pintado Tiziano.

<sup>227</sup> COLMENARES, 1637, pp. 541-542, como ya apuntó LLAGUNO / CEÁN, 1829, t. II, pp. 75-77.

<sup>228</sup> SALAZAR DE MENDOZA [1618] 1657, fol. 167.

<sup>229</sup> ANTONIO, 1672, pp. 541-542.

<sup>230</sup> ARFE [1585/1587] 1674, Libro IV, título primero, s.f.

<sup>231</sup> CABRERA DE CÓRDOBA, 1619, p. 926.

<sup>232</sup> QUIÑONES, 1620, fol. 62.

<sup>233</sup> GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, p. 222.

<sup>234</sup> PORREÑO, 1639, fol. 118vº

<sup>235</sup> CAIMO, 1761/1768. Según su propio testimonio estuvo en El Escorial del 8 de agosto al 6 de septiembre de 1755. Las *Lettere* (IV tomos en II volúmenes) se publicaron entre 1761 y 1768 en Milán por Agnelli, siendo falsos los lugares de impresión que figuran en los pies de imprenta: Pittburgo y Lucca. Las cartas referidas a El Escorial están en el tomo II. Citamos el original en italiano y no la difundida traducción de García Mercadal, basada en la tendenciosa versión francesa de Timothée de Livoy, *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755* (Paris, 1772), *vid.* GARCÍA DÍAZ, 2009, pp. 143-182.



servido de la literatura artística española, cita a Sigüenza, Mazzolari y Santos<sup>236</sup>, pero también a Carducho, Butrón y Palomino, incluida la edición de las *Vidas* de Henrique Woodfall. Es lo suficientemente objetivo como para no dar crédito a las apropiaciones al uso del Monasterio, pero siguiendo el error de Palomino, identifica al Juan Bautista que colocó la primera piedra, con Monegro<sup>237</sup>. Ponz se centra en refutar los comentarios y críticas del italiano a la orientación desconcertante de la fachada principal del Monasterio o al ingreso poco digno al convento por la puerta de la cocina, y le irrita su tono distendido y sarcástico:

Mezcla sus sátiras en la relacion que hace; y con motivo de un panegírico, y ciertas conclusiones que oyó, critica la usanza de nuestros púlpitos, y teatros literarios, apoyando sus razones en lo que escribieron sobre este punto el P. Feyjoó, y el Cardenal Aguirre<sup>238</sup>.

El panegírico en cuestión no era otro que la *Descripción* del padre Santos, a la que hace alusión Caimo al comienzo de sus cartas cuando dice que quedó atónito ante la mole de El Escorial:

[...] ma non però tanto, che mi sembrasse *l'unica meraviglia del Mondo*, quale si sforzano farmela credere certi sterminati millantatori delle proprie cose». [Y anota a pie de página]: «*Di tale enfatico titolo, e d'altri somiglianti sono di soverchio liberali verso l' Escoriale non pochi Scrittori Spagnuoli, e fra questi il Padre Francisco de los Santos: Descripcion del Real Monasterio ec. Questi, oltre d'intitolarlo nel frontispicio della sua opera: Unica Maravilla del Mundo, lo chiama nel prologo la mas illustre Fabrica, que se conoce en el Orbe; la Maravilla de España, y del Mundo, ò por dezirlo mejor, de todas las maravilla, que celebraron los siglos: e al capitolo 3, lo caracteriza per un Milagro de la Idea de la Perfeccion, y de la Architectura. E finalmente fra lodi soprammisura ridondanti di parole gonfie, e ampollose maniere, esclama egli da bravo secentista, che fuera mejor pintura la del silencio, que es la Retorica de*

---

<sup>236</sup> Caimo cita en numerosas ocasiones la última edición de Santos de 1698, por ejemplo para corregir la denominación Escorial, en vez de *Escorial*: «[...] quale hanno scritto gli stranieri parlando di quello» CAIMO, 1761/1768, p. 1, (nota). Cuando describe la *Gloria* de El Greco, situada entonces en la capilla de la Virgen del Patrocinio, corrige de nuevo a Palomino cuando admite la nacionalidad española del Greco. Caimo señala como ni Santos, ni Mazzolari se refieren a Domenico Greco como «Spagnuolo di nazione», lo que le lleva a con acierto a considerarlo el Domenico Teoscopoli del diccionario de Butrón, *Vid.* CAIMO, 1761/1768, p. 87.

<sup>237</sup> CAIMO, 1761/1768, p. 9 (nota), de tal forma que cuando transcribe la inscripción de la primera piedra: «Ioan. Baptista Architetus», anota: «*Al Baptista si doveva aggiungere il cognome Monegrus, o Toletanus: ma egli è costume degli Spagnuoli, anche nè familiari discorsi, il nominare le persone pel solo nome, siccome quello che viene dal Battesimo, e forse per opporsi a` Franzesi*» CAIMO, 1761/1768, p. 11 (nota).

<sup>238</sup> PONZ [1788] 1972, p. iv.

la admiracion. *Moderazione ci vuole nel descrivere le cose, delle quali, per grandi che sieno, ammete sempre la grandezza nella descrizione i suoi confini*<sup>239</sup>.

Ponz, aunque reconoce que «no suelen sentar bien tantas exageraciones», justifica el papel de Santos: «Algo se le podia disimular al P. Santos, que al fin hace allí el papel de panegirista; y nadie se queda atrás en representarlo, quando trata de sus cosas, ó de las de su país»<sup>240</sup>. Más adelante, el italiano, ante las grandezas de El Escorial, moderaba su sarcasmo desdiciéndose: «de quanto había opuesto á quien llama el Escorial única maravilla del mundo»<sup>241</sup>. Y sin perder la ironía, cita unos versos del poema burlesco *Malmantile racquistato*, de Perlone Zipoli, pseudónimo del pintor y poeta florentino Lorenzo Lippi:

... chiunque verso lui volta le ciglia,  
Dice che i fondatori ebber concetto  
Di fabricar l' ottava Maraviglia<sup>242</sup>.

Que Ponz traduce, aunque sin notar el matiz irónico de la fuente de Caimo:

Qualquiera que curioso la miraba,  
Dixo, que el fundador tuvo la idea  
De fabricar la maravilla octava<sup>243</sup>.

---

<sup>239</sup> CAIMO, 1761/1768, pp. 2-3. Ponz traduce parcialmente el párrafo de Caimo: «[...] habiéndose acercado al edificio, quedó atónito de tan soberbia mole; pero no tanto, que le pareciese la única maravilla del mundo, como se esmeran en hacerla creer ciertos exageradores sin límite de sus propias cosas [...]» «De tal enfático título, y de otros semejantes ácia el Escorial, son freqüentemente liberales no pocos escritores Españoles, y entre estos el P. Fr. Francisco de los Santos... Este, á mas de intitularlo en el frontispicio de su obra, Unica maravilla del mundo, lo llama en el prólogo la mas ilustre fábrica que se conoce en el orbe, ó por decirlo mejor, de todas las maravillas que celebraron los siglos. En el capitulo tercero la caracteriza por un milagro de la idea de la perfeccion... que fuera mejor pintura la del silencio, que es la retórica de la admiracion. Concluye la expresada nota con estas con palabras: Moderacion es menester en referir las cosas, de las quales, por grandes que sean, admite siempre la grandezza sus confines en la descripcion» PONZ, [1788] 1972, pp 9-10.

<sup>240</sup> PONZ, [1788] 1972, pp. 10-11.

<sup>241</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>242</sup> CAIMO, 1761/1768, p. 6. El poema narra la reconquista de una fortaleza inexpugnable haciendo uso de proverbios y expresiones populares, *Vid.* LIPPI, 1750, Canto I, vers. 64, p. 99.

<sup>243</sup> PONZ [1788] 1972, p. 11. El jesuita expulsado Xavier Lampillas en su *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, cita a Ponz como argumento a favor de la atribución de El Escorial a Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, aunque sigue confundiendo en parte al primero con Monegro, pues asegura que éste fue llamado por Felipe II desde San Pedro del Vaticano. Siguiendo a Ponz, vuelve sobre las críticas de Caimo a los elogios retóricos al Escorial, cita de nuevo el fragmento del *Malmantile* y el testimonio de fray Ignacio de Como, pero sin hacer ninguna alusión al padre Santos como raíz del debate, *Vid.* LAMPILLAS, [1778/1781] 1789, pp. 386-389.

Ponz concluye que Santos, en el mejor de los casos, no se merece la frase con la que Horacio prevenía a los poetas de comenzar con exordios exagerados y pomposos:

«*Quid dignum, tanto feret, hic promisor hiatu?*  
*Parturient montes, nascetur ridiculus mus*»<sup>244</sup>.

La clave para entender qué buscaban los ilustrados en una descripción nos la ofrece el padre de la historia del arte moderna y documentada: Juan Agustín Ceán Bermúdez. En 1804 la aparición de su *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, abrió un encendido debate, entre los partidarios de que la descripción artística debía ser crítica y no debía «celebrar lo que no la merezca», y los que, apegados a la tradición, defendían que la descripción debía ser «una apología de todo lo bueno, mediano y malo»<sup>245</sup>. Ceán en el prólogo de su obra era explícito:

Formar la descripción artística de un templo no es hacer *il Cicerone*, que relata de corrida todo lo que en él se contiene, con mil elogios exagerados de los profesores que lo han trabajado. Tampoco es cosa tan fácil, como piensan los que no saben ver en las bellas artes, ni de tan poca importancia como juzgan los que las miran con desden, suponiéndolas de ningún interés ni influxo en la república. Al contrario es asunto serio y difícil, que requiere ciertos conocimientos, por desgracia exóticos entre nosotros, porque no entran en el plan de nuestra educación, quando son muy comunes en toda clase de gentes de otras naciones. De aquí viene el haber tantas en España, que ignorando los principios de las nobles artes, no meditan sobre la filosofía y dificultad con que los sabios maestros han executado sus obras, no conocen sus bellezas, ni participan por consiguiente de sus encantos y atractivo, sin lo qual es imposible poder formar ni entender tales descripciones<sup>246</sup>.

La polémica suscitada la narra el propio Ceán en el *Apéndice* de 1805 a su *Descripción artística*, en donde transcribe íntegro el largo elogio que le hace Isidoro Bosarte, considerando su

---

<sup>244</sup> PONZ [1788] 1972, p. 10. El texto de Horacio en *Ars Poética* (vers. 138-139), según la traducción de Tomás de Iriarte: «Ni has de empezar diciendo / Como el otro Poeta adocenado: / *Cantar del celebrado / Priamo la fortuna y guerra emprendo.* / ¿Qué saldrá, al fin, de esta arrogante oferta / Pregonada con tanta boca abierta? / De parto estaba todo un monte; y luego / ¿Qué vino á dar á luz? un ratoncillo» IRIARTE, 1777, pp. 21-22. Según explica Iriarte (p. 13), la expresión «*De parto estaba todo un monte*», Alude á aquella Fábula que cuenta Esopo del monte que se quejaba, como si estuviese de parto, y puso á todos los animales en expectativa. Al cabo salió un ratón de la falda del monte; y la que había de ser admiración, se convirtió en risa». A la pomposidad, Horacio contraponía la sencillez del comienzo de la *Odisea*, para que «no ya *la luz se convierta en humo*, sino que por el contrario, *después del humo se vea brillar la luz*», citado en: MIGUEL, 1867, pp. 28-29.

<sup>245</sup> Cartas de Ceán a José de Vargas Ponce del 1 de octubre de 1803 y del 30 de mayo de 1804, citadas en MORÁN TURINA, 2001, p. 16.

<sup>246</sup> CEÁN, 1804/1805, pp. v-vii.

obra «modelo de las descripciones de esta especie»<sup>247</sup>, y el de don Nicolás Vergara que elogia: «La propiedad del idioma, los conocimientos artísticos, la fina crítica, la imparcialidad y la justificación documental [...]»<sup>248</sup>. Pero al igual que los elogios, las críticas son tremendamente interesantes, ya que ponen de manifiesto una actitud, si queremos retrograda, que estaba perfectamente implantada entre los lectores del género descriptivo. A Céan le acusaron de no hacer una descripción sino:

[...] una sátira cruel de la fábrica, del adorno del templo y de quienes han mandado ejecutarlo. Que en caso de ser descripción ¿que necesidad había de referir lo que no mereciese alabanza? Y finalmente, que harto mas justo y acertado seria, que en lugar de descripción hubiese hecho el autor un elogio de la catedral de Sevilla<sup>249</sup>.

A lo que Céan responde: «¿Y como podria ser exacta y completa una descripción, que refiriese solamente lo bueno, y callase lo malo?»<sup>250</sup>. Su aspiración era construir una «Descripción artística, crítica, ingenua é imparcial», propia de «las reales academias, y las gentes sensatas, inteligentes y de buen gusto»<sup>251</sup>. Que fuera de «utilidad pública», proporcionara «honor a la nación», fuera científicamente útil para los profesores, despertara el interés del vulgo y moldeara el gusto del aficionado<sup>252</sup>. Todo ello propiciaría una mejor conservación e incluso iluminación del patrimonio artístico y en último extremo, permitiría eliminar de un templo como la catedral de Sevilla, las «superfluidades de mal gusto»<sup>253</sup>, es decir todas aquellas adiciones barrocas o «lunares» de arquitectura de los que ningún edificio se salvaba, ni siquiera El Escorial<sup>254</sup>. Céan pone como ejemplo de mal gusto el retablo-camarín de la Sagrada Forma, del que salva únicamente el lienzo de Coello, siendo el primero que identifica el retrato del padre Santos<sup>255</sup>. La arquitectura del retablo, que atribuye a Francisco Rizi, le parece el:

[...] único borron en las bellas artes de aquel real monasterio, á pesar de la pedante inscripcion que contiene una de sus tarjetas, y dice:

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. XXII.

<sup>248</sup> *Ibid.* p. XXXII.

<sup>249</sup> *Ibid.* p. XXXVI.

<sup>250</sup> *Ibid.* p. XXXVII.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. XLIV.

<sup>252</sup> *Ibid.* p. XLII.

<sup>253</sup> *Ibid.* p. XLIII.

<sup>254</sup> *Ibid.* p. XXXIX y 190: «Ni las otras primeras catedrales del reyno, ni el célebre monasterio del Escorial, ni el palacio nuevo de Madrid, ni el mismo Vaticano dexan de tener esta especie de lunares [...]».

<sup>255</sup> CEÁN [1800] 2001, p. 341.

*En magni operis miraculum  
Intra miraculum mundi,  
Coeli miraculo consecratum*<sup>256</sup>.

Aunque no lo menciona, dicha inscripción, transcrita por Ximénez en su *Descripción* de 1764, había sido redactada por el padre Santos. También Ponz se había referido a la inscripción con ironía<sup>257</sup> y en las *Noticias* de Llaguno se califica con razón de «pulpitable»<sup>258</sup>. Desconocemos si eran conscientes de la autoría de la inscripción, dato que omite Ximénez y que solo aparece reflejado en la *Memoria Sepulcral* de Santos. La cuestión es que el rechazo ilustrado hacia el retablo, inscripciones y adornos, va a ser extensivo a la consideración del padre Santos como escritor de arte. Si Ponz en el mejor de los casos reivindica al jerónimo como panegirista, casi forzado por defender el numen patrio ante las acusaciones del italiano; era previsible que Ceán, como heraldo junto a Jovellanos<sup>259</sup> de la renovación crítica del género descriptivo<sup>260</sup>, no mostrara el menor interés hacia el padre Santos.

En el prólogo a su *Diccionario* Ceán apunta como sus dos fuentes principales el *Museo pictórico* de Antonio Palomino y el *Viage de España* de Antonio Ponz. A pie de página anota otros textos impresos de los que se había servido. Las dos únicas fuentes que menciona en relación a El Escorial son el padre Sigüenza y «la *Descripción* del Escorial por el P. Fr. Francisco de los Santos, Madrid, 1698»<sup>261</sup>. Ceán recurre y cita a Sigüenza en numerosas ocasiones, por ejemplo en relación a Navarrete: «Dice el Padre Sigüenza (que sin ser profesor sabía lo que se decía en materia de bellas artes)»<sup>262</sup>, o por ejemplo refiriéndose a las pinturas de la Sala de Batallas dice: «[...] no queremos describirlas, sino copiar lo que dice de ellas el P. Sigüenza, por la gracia y conocimiento con que lo refiere»<sup>263</sup>.

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, pp. 161-162.

<sup>257</sup> «V. que está acostumbrado á leer inscripciones de los mejores tiempos, no sé qué sentirá de esta: creo que desde luego vendrá en conocimiento que no es de Arias Montano, ni la arquitectura es de mucho el milagro que se expresa, en comparación de la de Juan de Herrera, y de otras», PONZ [1788] 1972, pp. 86-87.

<sup>258</sup> LLAGUNO / CEÁN, 1829, t. IV, p. 73.

<sup>259</sup> Con su *Descripción histórico-artística del Castillo de Bellver*, escrita en 1805 por incitación de Ponz, vid. JOVELLANOS [1805-1808] 2013.

<sup>260</sup> El mismo año de 1804 Ceán dio a la imprenta la descripción del Hospital de la Sangre de Sevilla, en el prólogo dice: «Para escribirla no ha tenido presentes el Autor otros documentos que los que existen en el Archivo del mismo Hospital [...]», CEÁN, 1804, p. 6.

<sup>261</sup> CEÁN [1800] 2001, t. I, pp. VI-VII, nota I.

<sup>262</sup> CEÁN [1800] 2001, t. II, p. 108.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 228. Más crítico se muestra Ceán con el jerónimo en su *Vida de Juan de Herrera* (1812), criticando el hecho de que: «El P. Sigüenza es quien más le nombra [a Herrera], pero por incidencia, y solo con respecto á lo que trazó en la insigne fábrica del Escorial», especifica la necesidad de que la vida del arquitecto no se convirtiera en «un elogio ó panegírico, en que los tropos y figuras retóricas

No sucede lo mismo con Santos, al que Ceán solamente cita en una ocasión, en la entrada correspondiente a Virgilio Fanelli. Refiere el encargo y realización de la araña de bronce del Panteón Real y alude a la inclusión de la estampa en el libro del padre Santos: «Hay una estampa de esta pieza grabada por Pedro de Villafranca en la *Descripcion del Escorial*, escrita y publicada por el P. Santos el año de 1698»<sup>264</sup>. Es significativo que no aluda al texto, sino exclusivamente a la estampa. En otros pasajes podemos deducir en qué puntos Ceán podría haber recurrido al texto del padre Santos, aunque no lo cite, por ejemplo cuando describe las pinturas de Navarrete en el claustro alto señala que «De estos ocho quadros tres perecieron en un incendio, y solo existen cinco, que están en el claustro principal del convento [...]»<sup>265</sup>. La noticia de la pérdida de los tres lienzos de Navarrete en el incendio de 1671 es un dato que suministra el padre Santos en las ediciones de 1681 y 1698 de su *Descripción*: «Los tres de ellos maltratò el fuego, y mandò la Magestad de Carlos Segundo se hiziessen otros tres»<sup>266</sup>.

En las *Noticias* de Eugenio Llaguno, anotadas y adicionadas por Ceán Bermúdez, volvemos a encontrar al padre Santos en dos ocasiones. En el tomo III, se cita la atribución del jerónimo a Pedro de Lizargárate de «diversas trazas» para el Panteón<sup>267</sup>. En el tomo IV, se dice con ironía que en las obras del Panteón de Alonso Carbonel que ejecutó Bartolomé Zumbigo:

[...] se advierten algunas irregularidades, por mas que el moderno adicionador de la descripcion del Escorial (y se cita al pie: «El P. Fr. Francisco de los Santos») haya sudado en exagerarlas sobre cuantas cosas han salido de mano de hombres<sup>268</sup>.

El mismo calificativo de «moderno compendiador y adicionador» recibe el padre Ximénez en la vida de José del Olmo, en relación al retablo de la Sagrada Forma<sup>269</sup>. Desde luego Santos no es citado por Llaguno y Ceán como referente de descripciones, como sí se hace con otros autores y obras, como Ambrosio de Morales y la descripción de la catedral de Córdoba incluida en sus *Antigüedades* (1575)<sup>270</sup>; Arfe y Villafañe y la *Descripción de la traza y ornato* de la custodia de la

---

suelen ahuyentar la verdad ó exagerarla con demasía, sino una sencilla y exacta narración de su vida» CEÁN, 1870, pp. 5-6.

<sup>264</sup> CEÁN [1800] 2001, t. II, p. 77.

<sup>265</sup> CEÁN [1800] 2001, t. II, p. 96.

<sup>266</sup> SANTOS, 1681, fol., 55; *idem*, 1698, fol. 66.

<sup>267</sup> «En la descripcion del Escorial (3) [nota: «Que publico en Madrid el P. Fr. Francisco de los Santos año de 1698, donde dice al folio 126 lo siguiente: «El otro fue (despues de Juan Bautista Crescencio) Pedro de Lizargarate, vizcaino, con cuya dirección se hicieron luego diversas trazas para el mejor acierto de lo que S. M. deseaba ver ejecutado en bronce y mármoles»] se atribuye á Lizargarte diversas trazas; pero me persuado serian particulares para uso de los artífices [...]», LLAGUNO/CEÁN, 1829, t. III, p. 141

<sup>268</sup> *Ibid.* t. IV, p. 16.

<sup>269</sup> *Ibid.* t. IV, p. 73.

<sup>270</sup> *Ibid.* t. II, p. 24.

catedral de Sevilla (1587)<sup>271</sup>, Juan de Herrera y la descripción del Castillo de Simancas (c. 1593)<sup>272</sup>; Vergara el Mozo y la descripción del Hospital Tavera de Toledo incluida en el *Chronico* de Salazar de Mendoza (1603)<sup>273</sup>; Pedro de Herrera y la *Descripción de la capilla de N. S. del Sagrario* de la catedral de Toledo (1617)<sup>274</sup>; González Dávila y su descripción de la catedral de Santiago incluida en el *Teatro eclesiástico* (1645)<sup>275</sup>; o el padre fray Pedro de Jesús y su barroca descripción del *Templo nuevo de los Augustinos Descalzos de Granada* (1695)<sup>276</sup>. En concreto se ensalzan las descripciones realizadas por profesionales en la materia como Arfe, Herrera o Vergara el Mozo, ésta última se califica de:

[...] muy circunstanciada y muy bien escrita», en la que el autor imitó «á los arquitectos antiguos de la Grecia, que acostumbraban publicar la descripción de sus edificios, dando con la pluma razón de lo que habían ejecutado con el compás y la regla: costumbre que sería muy útil no se hubiese olvidado; y más útil todavía que fuesen ahora todos los que se llaman arquitectos capaces de seguirla<sup>277</sup>.

Santos aunque fue ignorado y minusvalorado por los teóricos de la Ilustración, nunca fue abiertamente criticado, como sí lo será Palomino<sup>278</sup>, quizá porque en definitiva la obra del jerónimo aunque resultara insufrible por su planteamiento y retórica, era exacta en noticias y datos, sin duda la Ilustración pedía mucho más que el simple deleite edificante a una descripción artística.

---

<sup>271</sup> *Ibid.* t. III, p. 103.

<sup>272</sup> *Ibid.* t. II, pp. 137 y 326.

<sup>273</sup> *Ibid.* t. III, p. 117.

<sup>274</sup> *Ibid.* t. III, p. 139.

<sup>275</sup> *Ibid.* t. I, p. 251.

<sup>276</sup> *Ibid.* t. IV, p. 16.

<sup>277</sup> *Ibid.* t. III, p. 117.

<sup>278</sup> El blanco de las críticas de Ceán será Antonio Palomino: «[...] supóngase por un momento que se hubiese hecho el elogio general e indiscriminado que tanto se desea: ¿cuál sería su fruto y utilidad? [...] nada hay más perjudicial en la república de las ciencias y de las artes que las generales alabanzas, cuando no van templadas con la saludable crítica. Por ella decayeron unas y otras en España en el siglo XVII, y por esto causó tantos males Palomino a la pintura», CEÁN, 1804/1805, pp. XL-XLI. En su introducción a Llaguno, Ceán responsabiliza al teórico cordobés de la decadencia de las artes y de la corrupción del juicio artístico, al dar cabida a «los elogios desmedidos que por sobrada bondad daba a muchas obras que no los merecían» LLAGUNO/CEÁN, 1829, t. IV, p. 270, citado en MORÁN, 2001, p. 17.

## II. III. LA CONDENA DECIMONÓNICA

En las descripciones e historias decimonónicas de El Escorial, comenzando por la de fray Damián Bermejo (1820) y siguiendo por las más conocidas de José Quevedo (1849, 1854) y Antonio Rotondo (1863), el padre Santos es citado puntualmente, como fuente de referencia de su época, pero sin expresarse valoración crítica alguna. Será a raíz de la aparición en 1871 de la *Memoria* de Velázquez descubierta por el polígrafo gaditano Adolfo de Castro, cuando la caja de los truenos se abra para la fortuna crítica del jerónimo. Nos centraremos ahora en analizar cómo afectó el asunto al crédito del jerónimo, y analizando después parte del contenido de la *Memoria*. Merece la pena comenzar transcribiendo el acta de la Junta de la Academia que con fecha 23 de marzo de 1871 decía lo siguiente:

Á nombre de nuestro correspondiente en Cádiz D. Adolfo de Castro, y con oficio de remision que se leyó, presentó el Sr. Fernandez-Guerra un precioso y raro ejemplar de un folleto que contiene, segun su título, una *Memoria de las pinturas que la Magestad Cathólica del Rey N. S. D. Phelipe IV envia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial este año de MDC.LVI. Descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velazquez*, etc. ; y con este impreso un escrito del mismo señor Castro, dedicado á la Academia, y dirigido á probar que no es el citado opúsculo el único dato que hay que acreditar al pintor Velazquez de buen escritor. [...] Y como en la discreta y lacónica descripcion y juicio crítico de las pinturas se encontrasen naturalmente voces y locuciones técnicas del arte, magistralmente usadas por el autor, se acordó incluir á D. Diego Velazquez entre las autoridades del lenguaje reconocidas por la Academia<sup>279</sup>.

El 18 de marzo de 1871, Castro había articulado un discurso reivindicativo, digno también de los mejores púlpitos, que fue interrumpido en numerosas ocasiones por los «aplausos, observaciones y comentarios de casi todos los Académicos presentes». Tal y como prescribía el acta, se publicó el discurso en el volumen correspondiente de las *Memorias de la Real Academia*, seguido de la transcripción de la *Memoria* de Velázquez, adaptada a la ortografía de la Academia y con notas de Manuel Cañete, en las que se identificaban por primera vez las pinturas descritas y el lugar en el que se encontraban entonces. Según Castro, Velázquez «aunque era un gran escritor, él mismo lo ignoraba [...] Por más que se sintiese grande, sólo imaginaba que podia escribir con

---

<sup>279</sup> CASTRO/CAÑETE, 1871, pp. 479-480.



sus pinceles»<sup>280</sup>. El único argumento histórico en el que se apoya Castro para defender a Velázquez como escritor es la noticia dada por Palomino:

En el año de mil seiscientos y cinquenta seis, mandò su Magestad à Don Diego Velazquez, lleuasse à San Lorenzo el Real quarenta y vna Pinturas Originales, parte de ellas de la Almoneda del Rey de Inglaterra Carlos Estuardo, Primero de este nombre: otras que traxo Velazquez, y de que hicimos mencion en el §. 5. y otras que diò à su Magestad Don Garcia de Avellaneda y Haro, Conde de Castrillo, que avia sido Virrey de Napoles, y à la sazón era Presidente de Castilla; de las quales hizo Diego Velazquez vna Descripcion, y memoria, en que da noticia de sus calidades, Historias, y Autores, y de los Sitios donde quedaron colocadas, para manifestarla à su Magestad, con tanta elegancia, y propiedad, que calificò en ella su erudicion, y gran conocimiento del Arte; porque son tan Excelentes, que solo en èl pudieran lograr las merecidas alabanzas<sup>281</sup>.

Nótese que Palomino dice que Felipe IV le encarga a Velázquez llevar las pinturas, la redacción de una *Memoria*, parece ser una decisión tomada por el pintor. Para Castro automáticamente la *Memoria* es un encargo del rey que vino a «desatar» el numen poético del pintor, hasta entonces en silencio debido a su modestia<sup>282</sup>. Castro se extraña de que no dijeran nada al respecto los padres Santos, Ximénez y Bermejo, ni en su *Historia* José Quevedo, ni tampoco Nicolás Antonio en su *Biblioteca*, ni Arana de Varflora en sus *Hijos ilustres de Sevilla*, ni Ceán en su *Diccionario*. Según el gaditano, el silencio de casi dos siglos, solamente había sido roto por Pedro de Madrazo en su discurso sobre Velázquez pronunciado un año antes en la Academia de San Fernando con motivo del aniversario de la muerte del pintor<sup>283</sup>. Aunque como ya señaló Justi, Madrazo había señalado simplemente que la memoria mencionada por Palomino: «la creemos lastimosamente perdida»<sup>284</sup>. Según Castro la «obrita inédita» de Velázquez:

[...] pasó de las manos del rey Felipe IV á las de Fr. Francisco de los Santos, Lector de Escritura Sagrada en el Colegio del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Por orden de Felipe se ocupaba el P. Santos por aquellos días en terminar una Descripción de tal maravilla en elogio de la obra del panteón y traslación de los cuerpos reales, dispuesta por aquel soberano, cuidadoso de su gloria<sup>285</sup>.

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, pp. 481-482.

<sup>281</sup> PALOMINO [1724, p. 343] 1988, pp. 251-252.

<sup>282</sup> CASTRO/CAÑETE, 1871, p. 483.

<sup>283</sup> *Vid.* MADRAZO, 1870.

<sup>284</sup> JUSTI [1888], 1999, p. 517.

<sup>285</sup> CASTRO/CAÑETE, 1871, pp. 483-484.

Santos en su *Descripción* de 1657, habría copiado la *Memoria* redactada por Velázquez, del mismo modo que se había servido del padre Sigüenza, ya que en sus juicios pictóricos es «copia exacta de aquel célebre monje»:

[...] si allí copió las cláusulas de fray José de Sigüenza sin ir diciendo cuáles eran, aquí se atuvo á reproducir los galanos razonamientos de Velazquez sin una satisfactoria declaración del autor legítimo de tan floridos y admirables juicios.

Así el valor de la doctrina de Velazquez se presentó al mundo sin la autoridad y estimación del que la enseñaba<sup>286</sup>.

Para demostrar la capacidad de plagio del padre Santos, Castro selecciona en nota cuatro fragmentos de descripciones de Sigüenza y otros cuatro de la *Memoria*, comparando en columnas paralelas su similitud con el texto de Santos, al que atribuye la maledicencia de no citar ninguna de sus dos fuentes<sup>287</sup>. Castro se pregunta y responde a la vez, si Velázquez: «olvidado de sí y sin aprecio de su *Memoria*, ó por bizarro desprendimiento, ¿autorizó al P. Santos para disponer de ella á su albedrío y cual de cosa propia. No creo ni puedo creerlo»<sup>288</sup>. Según Castro la *Memoria* le fue entregada al jerónimo por el rey sin el consentimiento del pintor. La prueba de todo ello era la *Memoria* misma, que presentaba Castro a la Academia en un impreso publicado en Roma en 1658, por el discípulo de Velázquez, Juan de Alfaro. El maestro habría convencido a su discípulo de dieciocho años para que figurase como autor del libro, el cual se habría impreso realmente en Madrid, utilizando como coartada la imprenta romana con el fin de evitar las aprobaciones y licencias pertinentes. El fin último perseguido por Velázquez habría sido reivindicarse como autor de aquellas descripciones, poniendo públicamente en evidencia los débitos no confesos del padre Santos:

Evidentemente se trató de frustrar el designio de fray Francisco de los Santos. Si Felipe IV le dio, como se infiere con invencible argumento, la *Memoria* de Velazquez, autorizándolo para emplear sus juicios en la Descripción del Escorial; si al pintor insigne desplazó sobremanera tal proceder, ¿qué vindicación más noble que declarar al mundo y sin palabras de menosprecio ó desagravio, para más cumplida gloria de su grandeza, el nombre del autor verdadero del escrito tan artificiosamente usurpado?<sup>289</sup>.

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>287</sup> *Ibid.*, 1871, pp. 494-498.

<sup>288</sup> *Ibid.*, 1871, p. 484.

<sup>289</sup> *Ibid.*, 1871, p. 486.

Castro no parece reparar en la posición, ciertamente deleznable en la que estaba colocando a Velázquez, que habría utilizado al joven discípulo, no solo como parapeto ante el previsible enfado real, sino también como coartada de un delito como era el imprimir sin licencia, que se condenaba hasta con la muerte. Pero para Castro:

[...] es evidente que la prudencia de Velazquez impidió que se dijese cosa alguna en declarada ofensa del P. Santos. Supo contener el ánimo de su discípulo y el fuego de su mocedad impetuosa [...] Y no hablo así por encarecer más y más y mucho más el mérito de Velázquez, no [...]<sup>290</sup>

Continúa, centrando su crítica en la supuesta maledicencia del padre Santos que aunque sobrevivió muchos años al pintor, no encontró ocasión de citarle en ninguno de sus otros escritos, aunque si tuvo ocasión de citarse así mismo en la *Quarta parte*:

Pero, falto de valor ó malamente cuidadoso de su fama adquirida por trabajos ajenos que daban vida verdaderamente de ingenio á sus escritos, omitió con estudiado desvío el recuerdo para no tocar en nada que trajese el de Velazquez, si bien no dejó en el olvido copiar de su *Descripcion del Escorial* todo lo referido al entierro de los reyes de España y loor de Felipe IV, *aprovechándome de aquel trabajo propio*, cual decia, para prevenir sin dolo y ambigüedad á los lectores, á fin de que no lo acusasen de hurto literario, como si por él hablase el remordimiento de su conciencia y oyese aún el temeroso eco de algunas censuras.

[...] Si la posteridad hubiera hecho un estudio detenido en los escritos de Santos, quizá hubiera comprendido que en muchos de sus pasajes había una virtud elocuente y una fuerza mayor de inteligencia, y no suya, que en su trabajo se escondía, y que aquel gratísimo encanto que al leerlos se sentía en el alma, no era originariamente de aquel que hablaba, sino de algun espíritu más superior y divino que hablaba por él, llevando tras sí la admiracion y el deseo<sup>291</sup>.

Concluye Adolfo de Castro su exordio proponiendo la inclusión de Velázquez entre las autoridades de la Lengua y exigiendo que se borre al jerónimo del segundo tomo del *Diccionario* de la Real Academia ya que: «el nombre de Santos debe legítima y gloriosamente para España sustituirse con el de D. Diego Velazquez»<sup>292</sup>.

Pese a lo rocambolesco del planteamiento y la misteriosa procedencia del impreso de Alfaro, el descubrimiento de Adolfo de Castro tuvo una enorme repercusión y aceptación. En

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 488. Castro parece ignorar las dos traducciones de Santos al inglés de 1671 y 1760 y confunde la fecha de la edición inglesa de Henrique Woodfall (1746) compilando textos de Santos y Palomino: «El año de 1756 se publicó en Londres toda la obra de Santos en lo que se refiere á cuadros y estatuas».

<sup>292</sup> *Ibid.*, 1871, p. 493.

1874, el grabador y entusiasta viajero por España, Jean-Charles Davillier, publicaba en París la *Memoria* de Velázquez con reproducción del texto de 1658, traducción al francés y notas<sup>293</sup>. Y en 1884 Menéndez y Pelayo en la primera edición de su *Historia de las Ideas Estéticas*<sup>294</sup>, admitía con entusiasmo el descubrimiento de Castro, hasta el punto que consideraba a Velázquez el único heredero del espíritu crítico del padre Sigüenza, aquel: «género de crítica rápida y vigorosa que asalta al paso la impresión óptica y la clava en el papel con dos palabras»<sup>295</sup>. Aunque se lamenta de la «brevedad desesperadora» de las descripciones, no duda en considerar «inimitable»<sup>296</sup> la belleza de las frases:

Lo mas singular en este escrito de Velázquez es la perfección del estilo, que alcanzó por instinto, puesto que no se sabe que escribiese otra cosa. Este hombre había atravesado el siglo del culteranismo sin que el polvo llegase á mancharle las vestiduras. Ni un rasgo de declamación en materia que tanto se prestaba á ello, ni una cita ó alusión pedantesca; todo es noble, transparente, conciso<sup>297</sup>.

Para Menéndez Pelayo las descripciones de la *Memoria* eran exponente y reflejo del arte de Velázquez. Señala como rasgos propios del pintor en las *Bodas de Caná* de Veronés, la valoración de las manchas amarillas del traje del muchacho negro: «de las cosas que más le hieren en los ojos y más le admiran»; en el cuadro de la *Purificación* «el contraste del paño blanco del altar con la ropa amarilla listada de colores», o el cuerpo «vivo y de carne» del *San Sebastián* de Tiziano<sup>298</sup>. Su crítica se centra más en los colores que en las líneas, «sus ojos se van tras de las manchas y las tintas», el arte que mejor siente es el de los venecianos, aunque también «se extasía de buen grado» con Rafael y Andrea del Sarto, pero resuelve sus descripciones «á poca costa con frases hechas, de las que corrían en los talleres y en los libros»<sup>299</sup>. Seguidamente hace su crítica a la *Descripción* del padre Santos:

[...] debe toda la nombradía de que goza entre nuestros artistas, á retazos de esta *Memoria* de Velázquez y de la *Historia de San Jerónimo* del P. Sigüenza, sin nombrar al primero y sin confesar todo lo que debía al segundo. El P. Santos copia literalmente sus originales, sin reparar en la discordancia que ofrecen con su propio estilo, y otras veces los refunde y estropea en su prosa lánguida y difusa<sup>300</sup>.

---

<sup>293</sup> DAVILLIER, 1874.

<sup>294</sup> MENÉNDEZ PELAYO, 1884, pp. 638-642.

<sup>295</sup> *Ibid.* p. 638.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 639.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 640.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 642, y continúa: «Lo mismo ejecutó Palomino con los manuscritos biográficos de Alfaro y Díaz del Valle; pero Palomino, si bien educado en el gusto del siglo XVII, pertenece ya al XVIII, por la fecha de

Edwin Stowe en su *Life of Velazquez* de 1881 fue el primero en poner en entredicho la autenticidad del impreso de Castro,<sup>301</sup> seguido por Cruzada Villaamil que en 1885 volvió a transcribirlo razonando, con vehemencia, sus llamativas anomalías, empezando por el hecho de que en la portada se citara a Velázquez como Caballero de la Orden de Santiago un año antes de recibir el tan ansiado título nobiliario<sup>302</sup>. Pero sería Justi en 1888 el primero en tratar el tema de la *Memoria* en toda su complejidad señalando que: «apenas si ha habido un descubrimiento en el terreno de la literatura de arte que haya causado tanta sensación como estas páginas de Velázquez»<sup>303</sup>. Negó la atribución del impreso al pintor y desmontó totalmente la argumentación de Castro, aunque sin por ello restituir el crédito del padre Santos, ya que en último extremo para el erudito alemán aquellas polémicas descripciones no tenían el mayor interés:

La obra de Velázquez, no sirvió, en realidad, más que para dar brillo al nombre de Francisco de los Santos como escritor y elevarle a la categoría de entendido en arte, prestigios que habían de perecer tan pronto se descubrió el original que había copiado<sup>304</sup>.

Justi comienza su análisis yendo al origen de la polémica, es decir a la ambigua noticia dada por Palomino, señala lo raro de que el teórico cordobés no conociera el impreso de Alfaro, cuando reconoce que se sirvió de sus papeles para componer su obra y había reunido todos los libros españoles sobre pintura, que: «cita con el celo de un catedrático de Salamanca»<sup>305</sup>. Justi también apunta que fue Stirling Maxwell en 1848 el primero en plantear la posibilidad de que el padre Santos se hubiera servido de aquella memoria escrita por Velázquez que mencionaba Palomino:

---

la publicación de su *Museo pictórico y escala óptica*, voluminosa y útil recopilación de nuestros antiguos libros de arte».

<sup>301</sup> STOWE, 1881, p. 66: «But did he really write the catalogue we here have before us?», citado en JUSTI [1888] 1999, p. 523, nota 23.

<sup>302</sup> CRUZADA VILLAAMIL, 1885, p. 214; p. 214: «[...] cuando, según el *expediente original de las pruebas*, que se guarda en el *Archivo histórico Nacional*, resulta que, vino el breve de S. M. á Madrid en 29 de Julio de 1659 años, y en virtud dél se despachó el hábito en dicho día, y se cruzó al siguiente. ¿Cómo el año de 1658 pudo decir Alfaro en Roma que era Velázquez caballero de Santiago si no lo fue hasta mediado el año siguiente?. Esta prueba de la ignorancia de la vida del artista estampada á la cabeza del libro, bastaría ya para no abrirle [...]».

<sup>303</sup> JUSTI [1888] 1999, p. 520.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 517.

[Velázquez] drew up a catalogue of the whole noting the position, painter, history, and merits of each picture, a paper which probably guided Fray Francisco de los Santos in his description of the Escorial, and may perhaps still exists in the royal archives<sup>306</sup>.

Teniendo en cuenta que el privilegio para la impresión de la *Descripción* esta fechado el 15 de octubre de 1656, es decir meses antes de que Velázquez trasladara y montara los cuadros en El Escorial, el jerónimo tuvo poco tiempo para incorporar y procesar su fuente:

Un infolio de 184 páginas no se compone en un periquete. Cuando pudo ser comunicada al autor la Memoria dirigida al rey, el libro debía de estar, en su mayor parte terminado. A última hora, esto es, cuando se disponía a entregar su manuscrito a la censura, debió de introducir aquel texto, decorado con glosas teológicas de su gusto. Lo hizo con tanta habilidad, que la obra parece haber sido hecha de una vez. Se diría, incluso, que ha aprendido la rápida manera del maestro, y en las partes en que se aplica a la descripción por sus propios medios, recuerda su estilo y se sirve de la misma terminología<sup>307</sup>.

Justi reconoce que Santos sí menciona en el prólogo su deuda con Sigüenza, es cierto que no lo hace con Velázquez, lo que considera un procedimiento «[...] algo ingenuo aun en una época de compiladores y de despreocupación en la utilización del bien ajeno». Cita el hecho de que a partir de la segunda edición de 1667 el jerónimo sí dedique un párrafo completo a Velázquez después de la descripción de *La túnica de José*. Según Justi, de haber existido el impreso de Alfaro, Santos no habría perdido la oportunidad de reconocer su fuente<sup>308</sup>. Apunta además a la normalización de la polémica, es decir a que Santos hubiera utilizado la *Memoria* con el consentimiento del pintor y que éste no habría tenido el menor interés en ser citado:

Es posible – puesto que es evidente que no podía procurarse la Memoria más que con tal objeto- que utilizase este escrito no sólo con el consentimiento de Velázquez, sino que prescindiese de dar su nombre de acuerdo con él. Este, en su condición de artista y de aspirante a un hábito de caballero, no concedió valor, probablemente, al producto de su pluma, satisfecho con su fama de pintor y sin pretensiones de brillar por su escrito. Es sabido el concepto que tenía la nobleza de los merecimientos literarios y artísticos. Resulta difícil admitir que el capellán de la Corte osare hacer lo que pudiera disgustar a su señor y al aposentador, a quienes no podía quedar inadvertido el hurto.

---

<sup>306</sup> STIRLING MAXWELL, 1848, pp. 654-655. Vid. JUSTI [1888] 1999, p. 518, nota 18.

<sup>307</sup> JUSTI [1888] 1999, p. 519.

<sup>308</sup> *Ibid.*, pp. 519-520.

Pero una vez admitida la posibilidad de que Velázquez hubiera escrito un texto incorporado por el padre Santos, Justi terminará negando la existencia misma de la *Memoria*. Comienza desmontando la autenticidad del impreso de 1658, no solo era anómalo que en la portada figure Velázquez como caballero de Santiago, sino que además resultaba absurdo que se enumerasen determinados cargos subalternos que había detentado el pintor en los comienzos de su carrera, como el de uijier de Cámara<sup>309</sup>. Por otra parte estaba la rareza estructural del texto, con un comienzo *in media res* y un final que parece más lógico que estuviera al principio, así como su inoperatividad como inventario de las pinturas llevadas al Monasterio, ya que cinco de los más importantes no se describen.

Con respecto al lenguaje lo considera «poco personal y representativo» de un artista, ve incongruente que se apliquen los mismos términos a pintores de escuelas diferentes. Expresiones como «Pintado maravillosamente, notablemente, deliciosamente; una *Madonna* bella, divina, humilde», le parecen «corrientes en la muchacha que entra por vez primera en una galería de pinturas». Niega la originalidad de la frase: «Esto es vida y carne y no pintura», ponderada por Castro y Menéndez Pelayo como expresión sublime del naturalismo velazqueño<sup>310</sup>. Ya la encontramos en Sigüenza y «se repite desde los tiempos de los sofistas y epigramáticos helenísticos delante de un cuadro acerca del cual no saben decir nada»<sup>311</sup>.

Precisamente por su falta de criterio artístico, esas descripciones no podían ser de Velázquez: «da más la impresión de un espíritu devoto que de un hombre enterado de los valores pictóricos». Como ejemplo de descripciones *profesionales* pone Justi al padre Sigüenza, que habría aprendido la terminología propia del arte de su contacto con los pintores<sup>312</sup>. Frases como: «faltan palabras para expresar la gracia de la Santa Virgen; su rostro es más que humano», no serían propias de un pintor, sino de «un diletante teólogo»<sup>313</sup>. Incluso en algunos pasajes, la *Memoria* resultaba más prolija y afectada que en la *Descripción* del padre Santos: «El capellán de la Corte y el

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>310</sup> Menéndez Pelayo ante la descripción del *Lavatorio* de Tintoretto decía: «¡Cómo se conoce la sangre naturalista en este modo de mirar! ¡Qué entusiasmos de Velázquez por los desenfrenos de color del Ticiano y de Pablo Veronés! Sin pensarlo, y á despecho del *Arte de la Pintura* de su suegro, aplica siempre el criterio del más famoso realismo» MENÉNDEZ PELAYO, 1884, p. 640. En la misma línea se había manifestado Paul Lefort: «Velázquez se revela enteramente en estas noticias, con sus preferencias, su gusto, su admiración entusiasta por los pintores de la escuela veneciana [...] estos elogios tan justificados por otra parte, cuánta más razón habrán para aplicárselos exactamente, y en los mismos términos, a las propias creaciones de Velázquez» LEFORT, 1888, pp. 94 y 96, citado en MENÉNDEZ Y PELAYO [1911] 1940, p. 425, nota 2.

<sup>311</sup> JUSTI [1888] 1999, p. 522

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 522

artista parecieron trocar en esto los papeles; aquel escribe sencilla y objetivamente; este, en estilo de proscinesis»<sup>314</sup>. Todo ello le lleva a Justi a plantear la siguiente hipótesis:

¿No podría ser que alguien, puesto sobre la pista por la frase de Stirling, se haya lanzado a buscar en la *Descripción* las huellas de la mano de Velázquez? ¿No podría ser que sacase la *Memoria* del pintor del infolio del prior del Escorial y quisiera poner a prueba a sus compatriotas cultos con el producto de su agudeza?<sup>315</sup>.

La Memoria podría ser por tanto un documento falsario pergeñado *ad hoc*. La adjudicación a Juan de Alfaro sería la coartada perfecta y la dedicatoria del libro a la *posteridad* daba mayor credibilidad a la atribución al estar emulando la inscripción funeraria que los hermanos Alfaro dedicaron a Velázquez: *Posteritati sacrum*. Como dice Justi con ironía: «Don Adolfo de Castro no nos ha comunicado dónde encontró su unicum, en qué biblioteca inasequible se escondía un libro en cuyo título figura el nombre Diego de Silva Velázquez saltando a los ojos»<sup>316</sup>. Dicha hipótesis le devolvía al padre Santos la autoría del texto, pero Justi, sin negar del todo el velazquismo latente en esas descripciones, argumenta que:

[...] no se puede excluir por completo que [el padre Santos] adquiriese su fraseología en el curso de sus conversaciones con Velázquez, que se hallaba presente cuando se instalaron los cuadros. Los señores clérigos del Escorial tenían frecuente ocasión de acompañar, de oír y de interrogar a visitantes bien orientados en cuestiones de arte y hallaban oportunidad de saber lo que se decía en su tiempo sobre aquellas cosas; se convertían en expertos por el oído si no por los ojos; estos conocimientos son los que encontramos en su libro<sup>317</sup>.

Pasa a enumerar las que llama «sugestiones de artista» en el texto del padre Santos, con ello lleva a cabo el primer análisis terminológico de la *Descripción breve*. Considera la descripción del *Lavatorio* de Tintoretto la más larga y brillante: «se creería que se oye al propio Velázquez [...] suena como si el pintor expresase su ideal»<sup>318</sup>, aunque le sigue sorprendiendo que se coloque en segundo lugar, después de *La perla* de Rafael. Justi niega la maniquea interpretación de Castro de

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, pp. 520-521, se refiere Justi a la frase de la *Memoria*, simplificada en la *Descripción*, en la que se alude a la falta de pinturas en El Escorial como una providencia de Felipe II dejada a su nieto: «Según esto, Felipe II, con visión profética, cuidó de que hallase acomodo la munificencia del nieto que había de nacer y le dejó sitio libre, que este no descubrió hasta luego de haber reinado treinta y tres años». Volveremos sobre el fragmento en cuestión en el análisis formal de la Memoria, Parte II, Capítulo: *Las fuentes del Padre Santos*.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

<sup>317</sup> *Ibidem*.

<sup>318</sup> *Ibidem*.



los estilos de Santos y Velázquez, caracterizando al religioso de «mate y prolijo» y al pintor de «vigor de pensamiento y de palabra [...] cargado de pensamientos, gráfico, impulsivo»<sup>319</sup>. Para Justi no existe diferencia alguna entre ambos autores, de hecho Santos también describía otras pinturas no incluidas en la *Memoria* «con las mismas frases breves, escritas con la misma animación»<sup>320</sup>. Ambos comparten una misma terminología artística para expresar la belleza ideal de una cabeza y los lejos de un paisaje; otorgan el mismo valor hiperbólico a la «verdad engañosa de la naturaleza»<sup>321</sup> y hacen uso de los mismos términos técnicos para referirse a la prolongación del espacio como «desahogo»; al movimiento como: «ruido»; a la buena agrupación de las figuras como: «consonancia»; a la mímica apropiada como «movimiento muy del caso»; a valorar la expresividad de los rostros como que: «respiran y hablan»; y a la armonía de color, como: «admirable diferencia en las tintas»<sup>322</sup>.

Justi concluye su análisis señalando un dato trascendental al que ningún autor antes se había referido: el hecho de que en el impreso de 1658 se incluyeran noticias históricas que no estaban en la *Descripción* del padre Santos, como eran la adquisición en la almoneda de Carlos I de los doce Césares de Tiziano y el retrato de Carlos V sin el dogo. El alemán desconocía la fuente de esta información, pero al poderse probar su exactitud, ponía de manifiesto en todo caso que el autor de la *Memoria* «estaba bien enterado»<sup>323</sup>. Sin desarrollarla, Justi estaba abriendo otra posibilidad, la de que el impreso de 1658 fuera un falso pergeñado *ad hoc* pero no solo a partir de la *Descripción* de Santos, sino también de algún otro documento, inventario o memoria del seiscientos, lo que sin resolver el problema, reforzaba la credibilidad histórica de la noticia de Palomino.

El exhaustivo análisis de Justi hizo que toda la crítica española cambiara súbitamente de opinión y se postergara la *Memoria* como un texto subrepticio e indigno del numen de Velázquez. Aureliano de Beruete en 1898 se refiere al tema casi como una disquisición bizantina que nada aportaba a la comprensión de la pintura de Velázquez, el cual «jamás empuñó la pluma más que para redactar solicitudes». Sí apunta un dato importante al señalar que Palomino en ningún momento se había referido a que la *Memoria* fuera un impreso y de forma indirecta traza un elogio del padre Santos al considerar que el impreso de 1658 no era más que una «reproducción, menos metódica, de no tan buen estilo y menos eruditamente expresada, de algunos pasajes» de la

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 525.

<sup>323</sup> *Ibidem*.

*Descripción breve*<sup>324</sup>. Para Beruete las descripciones de la *Memoria* son indignas de un artista y más propias de «un aficionado fuertemente impresionado por estas pinturas»<sup>325</sup>. Son juicios «emitidos al azar, dados si convicción y con frases banales», basta acercarse y mirar las pinturas descritas: «para sentir que, aunque hubiera sido una obra original, no fue ni escrita ni inspirada por Velázquez»<sup>326</sup>.

Beruete se refieren al cambio de parecer de Menéndez Pelayo, anticipando lo que el ilustre polígrafo publicará un año antes de su muerte en la segunda edición de su *Historia de las ideas estéticas* de 1911<sup>327</sup>, retractándose de todo lo dicho anteriormente. La *Memoria* resultaba súbitamente un texto que adolecía de «pobreza de tecnicismo» y «falta de precisión»:

Los juicios que contiene no son los de un pintor, sino los de una persona devota impresionada por aquellos cuadros, como lo era sin duda el P. Santos, en cuya *Descripción de El Escorial*, impresa en 1657, un año antes que la supuesta *Memoria*, se encuentran estos juicios casi a la letra, aunque con más amplitud<sup>328</sup>.

Menéndez Pelayo apuntó un dato nuevo importante, el texto no sería un falso pergeñado en el siglo XIX por Castro, sino anterior, ya que: «tiene la traza de uno de aquellos fraudes, más o menos graves, que en tiempo de Felipe V solía hacer el Conde de Saceda», siendo el origen y estímulo del fraude, la noticia dada por Palomino:

[...] lo que parece muy verosímil, es que la noticia dada por Palomino sirviese de estímulo al conde de Saceda, o algún otro erudito estafalario, para entresacar del libro del P. Santos los párrafos que, según él, debieron constituir la *Memoria* de Velázquez, e imprimirlos en la forma que se ha dicho<sup>329</sup>.

Por tanto, si aquellos párrafos que Menéndez Pelayo veintisiete años antes había calificado de «noble, transparente y conciso» estilo, no pertenecían al pintor, sino al religioso, cabía esperarse una justa restitución del valor literario del jerónimo, en absoluto fue así:

No hay razón, por consiguiente, para privar al monje jerónimo Fr. Francisco de los Santos, autor de la *Descripción breve de San Lorenzo el Real*, publicada en 1657, del mérito, muy relativo sin duda, que tienen sus descripciones de cuadros, en las cuales procuró seguir las huellas del P. Sigüenza, si bien

---

<sup>324</sup> BERUETE [1898] 1987, p. 138.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>327</sup> MENÉNDEZ PELAYO [1911] 1940, pp. 425-428.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 427.

quedándose a larga distancia, tanto en penetración estética como en pulcritud de estilo: pues aunque no sea el del P. Santos de los peores de su tiempo, muestra visibles huellas de la decadencia literaria, y peca a veces de lánguido y difuso.

Lo más incongruente es que Menéndez Pelayo vuelve a poner los mismos ejemplos que tantos elogios le habían suscitado antes y en los que veía palpitante el genio naturalista de Velázquez, los cuales, puestos ahora en boca del jerónimo, no le suscitan entusiasmo alguno:

Su admiración por los pintores idealistas se satisface a poca costa con frases hechas, de las que corrían en los talleres y en los libros: «Devoción rara, reverencia y afectos, concierto y armonía de historias». Siente mucho mejor la impresión del color, especialmente en los pintores venecianos. Una de las cosas que más le hieren en los ojos y más le admiran, son las manchas amarillas del traje del negro que sirve a la mesa en el cuadro de las *Bodas de Caná*, del Veronese, así como el de la Purificación el contraste del paño blanco del altar con la ropa amarilla listada de otros colores. A propósito del San Sebastián de Tiziano, exclama: «Fuera de estar el cuerpo lindamente pintado, está colorido tan divinamente, que parece vivo y de carne». Escojo de intento estos trozos, por ser de los que pasaron a la *Memoria* impresa con nombre de Velázquez»<sup>330</sup>.

Pero a la vez, Menéndez Pelayo, mantenía que al margen de que la *Memoria* de Castro fuera un falso subrepticio, existía la posibilidad de que Velázquez hubiera escrito un texto, al que ahora se refiere como «catálogo», que hubiera sido utilizado por Santos: «No es imposible que este catálogo de Velázquez llegara a manos del P. Santos, y que éste le aprovechara a su modo». Beruete en 1898 se había mostrado mucho más explícito cuando explicaba y apoyaba el cambio de opinión del polígrafo: «El Sr. Menéndez Pelayo sospecha, sin embargo, que el padre de los Santos puede haber sido inspirado por un manuscrito perdido de Velázquez»<sup>331</sup>.

Por su parte Octavio Picón en su *Vida y obras de Don Diego Velázquez* de 1899, recopilaba todo lo dicho, apoyaba la retractación de Menéndez Pelayo: «luego de haber examinado el ejemplar regalado por Castro» y añadía de su propio cuño el considerar que la noticia de Palomino no implicaba entender que Velázquez hubiera escrito un estudio crítico: «bastaba una lista que explicase á los religiosos lo que recibían, y por la cual supiera el Rey que habían quedado sus órdenes cumplidas»<sup>332</sup>. Después justifica el que los medios eruditos creyeran en el opúsculo de

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>331</sup> BERUETE [1898] 1987, p. 141.

<sup>332</sup> OCTAVIO PICÓN, 1899, p. 124.

Castro: «engañifa de un bibliómano semejante a las atribuidas al Conde de Saceda», en la medida que: «Fray Francisco de los Santos no fue un dechado de probidad literaria»<sup>333</sup>.

Por último, Justi en las siguientes ediciones de su obra, también se hará eco del cambio de parecer operado en la crítica española, incluida la retractación de Menéndez y Pelayo al que sutilmente había dejado en ridículo. Aunque comparte la teoría de que la *Memoria* no era un falso decimonónico sigue sospechando de la inocencia de Castro:

El papel y la impresión son del siglo XVIII, fecundo en tales falsificaciones, y la idea pudo ocurrírsele a alguien —acaso al conde de Saceda— cuando apareció la obra de Palomino (1724), en la que se cita por primera vez la *Memoria*. Daría mi adhesión a la hipótesis del erudito polígrafo si no existiera el precedente del Buscapié, de Cervantes, y si el secreto del lugar del descubrimiento no fuera indicio que se pronuncia en contra del descubridor<sup>334</sup>.

Lejos de resolverse, el debate historiográfico abierto por Castro dilapidó el crédito, ya de por sí maltrecho, del padre Santos como fuente para la historia del arte en España. A lo que se sumó el entusiasta redescubrimiento de Sigüenza gracias a la reedición actualizada y de bolsillo de Sánchez y Pinillos de 1881<sup>335</sup> y a los dos tomos de la Biblioteca de Autores Nuevos de Menéndez y Pelayo que ponían a disposición del gran público la segunda y tercera parte de la *Historia de la Orden de San Jerónimo*<sup>336</sup>.

---

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> JUSTI [1888] 1999, p. 525.

<sup>335</sup> *Vid.* SIGÜENZA, 1881.

<sup>336</sup> *Vid.* SIGÜENZA, 1907/1909.

### III

#### ITINERARIO VITAL DEL PADRE SANTOS

---

##### III. I. FUENTES Y DOCUMENTOS PARA LA VIDA DEL PADRE SANTOS

*Esto le deuemos à la Historia,  
que por informar à los viuos,  
haze que viuan los muertos.*

La cita, extractada de Polibio y Cicerón, la incluye Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden*<sup>337</sup>, como introducción a las vidas de los monjes destacados del monasterio de San Bartolomé de Lupiana, lugar que conocía muy bien pues allí había transcurrido su infancia y había recibido su primera formación en canto y letras. Santos, que tantas vidas escribió de sus compañeros de hábito, no tuvo la misma suerte con sus biógrafos. Los padres Núñez y Salgado, en sus respectivas versiones manuscritas de la *Quinta parte*, condenaron el estilo de su predecesor en el empeño, pero no se molestaron en escribir su vida. A falta de reseña o panegírico más elaborado, la *Memoria sepulcral*, redactada tras su muerte el 14 de junio de 1699, se presenta como el documento imprescindible para trazar su perfil biográfico. A ella se suman el propio testimonio del jerónimo incluido en la *Quarta parte*, y una breve reseña biográfica recopilada en 1756 por el músico bajonista Francisco de Paula Rodríguez.

Por otra parte esta la documentación de archivo consultada, parte de la cual incluimos en orden cronológico en apéndice documental, perteneciente al Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP), donde están entre otros documentos el Expediente de Limpieza de Sangre y su promoción a predicador de la Real Capilla. El Archivo Parroquial de la Villa de los Santos de la Humosa (APSH), en donde se localiza la partida de bautismo. El Archivo Histórico Nacional (AHN), en cuya sección nobleza hemos localizado parte de una correspondencia con el duque de Pastrana. El Archivo del Monasterio del Parral (AMP), donde permanecen inéditos los Libros de Actos Generales de la Orden de San Jerónimo. Y el Archivo de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (RBME), donde se conservan multitud de documentos relativos a los prioratos de Santos, así como los libros de Actos Capitulares del Real Monasterio, publicados por el padre Manrique en 2004. Toda esta documentación nos han permitido contrastar el

---

<sup>337</sup> SANTOS, 1680, p. 271.

testimonio de la *Memoria sepulcral* y reconstruir en la medida de lo posible la cronología de oficios y cargos de nuestro autor, siendo fundamentales los trabajos previos de análisis y recopilación publicados por Carmen Monedero en 1970 y más recientemente por el padre Francisco Javier Campos en 2009.

La biografía más completa del padre Santos se escribió a raíz de su muerte y está contenida en el *Libro y Memorial de los Religiosos Hijos Profesos de este Monasterio de San Laurencio el Real*, volumen conocido como las *Memorias Sepulcrales*<sup>338</sup>. Se trata del libro de enterramientos del monasterio, en el que se dejaba constancia de la fecha de defunción de los religiosos y la sepultura que ocupaban en los dos claustros del convento destinados a tal efecto<sup>339</sup>. Constituyen una fuente indispensable de noticias sobre las vidas de los jerónimos laurentinos, ya que junto a las fechas de profesión y muerte de cada religioso, se incluye una reseña biográfica, cuya extensión varía, dependiendo de la importancia del sujeto o el buen recuerdo que hubiera dejado. El volumen lleva una introducción redactada en 1598 seguramente por el padre Sigüenza, en la que se incluye una breve reseña de la fundación del Real Monasterio, y se hace hincapié en la finalidad ejemplarizante de estas biografías como testimonios de la piedad y devoción de los religiosos:

El curso de nuestras vidas le significaron los Antiguos en aquellas hachas encendidas q<sup>e</sup>. sacauan de cierto templo dandoselas los q<sup>e</sup>. corrian delante a los q<sup>e</sup>. venian tras ellos, hasta llegar a la Ciudad, figurando en esto q<sup>e</sup>. muriendo dexauan la lumbré de la vida a sus successores [...] la hacha q<sup>e</sup>. hemos de dexar a nuestros successores es la noticia y memoria de la mortificación y buen exemplo con q<sup>e</sup>. se corrio el curso deste destierro, para q<sup>e</sup>. vayan tras nosotros y procuren no solo continuar este recuerdo, sino aventajarse y mejorarse sobre nuestros principios [...]<sup>340</sup>.

El tono laudatorio predominante no debe hacernos desestimar el valor documental que tienen las *Memorias*, ya que su carácter interno, y en ocasiones la falta de pretensión literaria, les otorga una inmediatez y frescura muy superior a la de otros textos de la Orden. Constituyen un instrumento precioso para entender la organización interna del monasterio y su vida conventual, en la que había devoción, disciplina y observancia, pero también envidias y desafectos de todo

---

<sup>338</sup> AGP, Leg. 1791, fol. 70. Incluimos transcripción completa en apéndice documental.

La *Memoria* del padre Santos ha sido transcrita y publicada por: MONEDERO, 1970, pp. 241-243; HERNÁNDEZ, 1993, t. I, pp. 326-328; PASTOR, 2001, t. I, pp. 314-316.

<sup>339</sup> Patio contiguo a la Iglesia Vieja, llamado del *Refectorio* o de los *Difuntos*, contienen cuarenta y dos sepulturas colectivas, también se utilizó para enterramientos el patio contiguo, situado entre la Portería y la Ropería, que contiene veinte sepulturas. El original manuscrito de las *Memorias Sepulcrales* incluye planos de «los dos clavstros donde estan las sepultvras» señaladas con sus números, en los que además se precisa por donde discurren las canalizaciones de agua, publicados en: HERNÁNDEZ, 1993, t. I, pp. 184-185.

<sup>340</sup> PASTOR, 2001, t. I, p. 183.

tipo. Nos informan también sobre la percepción que tenían los monjes del monumento y sus colecciones, así como sobre la labor ejercida por los priores como superintendentes de las obras, con sus siempre tensas relaciones con la Corte, sus ministros y la Junta de Obras y Bosques.

La redacción de las *Memorias* correspondía al vicario, aunque no siempre se cumplía esta norma, a veces se postergaba hasta el olvido, como sucedió con la vida del erudito escritor fray Luis de Santa María, o se delegaba en algún monje que hubiera conocido personalmente al difunto. Algunas de las primeras vidas fueron escritas por el padre Sigüenza, tras su muerte en 1606, fue relevado en el empeño fray Bartolomé de Santiago, vicario al que corresponden casi todas las biografías escritas hasta su muerte en 1630. También la del mismo Sigüenza que fue: «dictada por él sin más borrador»<sup>341</sup>, fuente que utilizó el padre Santos para componer la vida de su antecesor incluida en la *Quarta parte*<sup>342</sup>.

La *Memoria sepulcral* del padre Santos tiene una extensión media de un folio manuscrito y un nivel de encomio moderado, su misión es informar, no tanto trazar la hagiografía del personaje. No tiene nada que ver con las extensas apologías de otros personajes, como los priores Nicolás de Madrid o Marcos de Herrera. El tono es laudatorio aunque contenido, se centra en el relato de su *cursus honorum* en aparente orden cronológico. Algunas noticias se pueden contrastar documentalmente, caso del lugar de nacimiento, sus años como prior en Bornos, Benavente y San Lorenzo el Real, o sus promociones a los obispados de Segovia y Cotrón en el reino de Nápoles. En cambio, otros cargos como los de Rector del Colegio y Maestro de Capilla, resultan más difíciles de precisar cronológicamente. Nada se dice de su promoción a predicador real, ni de su supuesta afición a coger los pinceles. La biografía hace hincapié en su temprana inclinación hacia la música y las letras como claves que le permitieron medrar en la comunidad y ganarse el favor del rey Felipe IV. Se resalta su humildad y modestia, pero no se alude a mortificaciones y penitencias, tan frecuentes en otras vidas de religiosos. Su figura se define ante todo como un ejemplo de erudición, destacándose sus dos principales textos: la *Descripción breve* del Monasterio: «libro mui estimado en todo el mundo», y la *Quarta parte de la Historia de la Orden*, compuesta «con toda claridad y estilo histórico». Con respecto a la Sagrada Forma, es importante que se adjudique a Santos la descripción del retablo-camarín, en la medida que el texto que conservamos no lo firmó ni incorporó a la *Descripción*. Pero también se le atribuye: «la idea del quadro que zierra el altar [...] y todos los motes ò letreros que adornan dha. obra». También se le adjudica la descripción de las pinturas al fresco de Lucas Jordán, texto que sí firmó e incorporó a la *Descripción*, y la

---

<sup>341</sup> PASTOR, 2001, t. I, p. 239.

<sup>342</sup> SANTOS, 1680, pp. 694-722, reconoce haberse servido de la *Memoria Sepulcral* escrita en 1606 por el vicario fray Bartolomé de Santiago.

composición de más de cuarenta autos alegóricos en honor al nacimiento de Cristo, de los cuales hemos podido localizar tres en la Biblioteca Nacional, que incluimos en apéndice. Todos estos aspectos los iremos tratando pormenorizadamente.

Desconocemos quién pudo ser el responsable de la *Memoria*, quizá lo fue fray Matías de San Martín, del que sabemos poco más que era vicario durante el último priorato de Santos, sustituyéndole por enfermedad el 19 de noviembre de 1698<sup>343</sup>. También pudo serlo fray Manuel de la Vega, que figura como vicario un mes después de la muerte de Santos, al que se recuerda como «uno de los célebres Catedráticos» del Colegio<sup>344</sup>. Podría esperarse que el propio Santos, consciente de la importancia futura del documento, hubiera dejado preparadas algunas notas sobre su vida, tal y como hizo Sigüenza. Esta posibilidad parece descartarse por dos razones, no figuran los nombres de sus padres y se confunde al maestro de canto que tuvo en el monasterio de Lupiana, que no fue fray Benito de Navarra, sino fray Francisco de Santa María del Pilar, tal y como señala Santos en la *Quarta parte*<sup>345</sup>. A diferencia de Sigüenza, nuestro autor no pudo, o no quiso, dejar programada para la posteridad su *Memoria*, lo que dice bastante a favor de su modestia de religioso.

En el mismo sentido no pasa desapercibido el hecho de que el padre Santos no fuera enterrado en ninguna de las cuatro primeras sepulturas reservadas a los priores y personas principales de la Orden<sup>346</sup>. Fue enterrado en la octava sepultura del claustro de los enterramientos, en donde no reposaba ningún monje destacado<sup>347</sup>. Teniendo en cuenta que antes de abrir una sepultura debían pasar al menos tres años para que el último cuerpo se hubiera consumido<sup>348</sup>, a la muerte de Santos en junio de 1699, tres de las cuatro sepulturas reservadas a

---

<sup>343</sup> Según los Actos Capitulares, el 9 de noviembre de 1698, el vicario fray Matías de San Martín sustituye por enfermedad al Prior Santos, en la profesión de Pedro de Santillana, *vid.* PASTOR, 2001, t. I, p. 57.

<sup>344</sup> El 12 de junio de 1699, De la Vega figura como Vicario en ausencia del Prior fray Juan de Santisteban, en la profesión de José de la Nava, *vid.* PASTOR, 2001, t. I, p. 57.

<sup>345</sup> SANTOS, 1680, p. 271 y ss.

<sup>346</sup> Según las *Memorias*, las cuatro primeras sepulturas «están reservadas para los Padres Priores que fueren o vbiere[n] sido desta casa, y para algunas personas principales de la Orden que aquí murieren». A partir de la 5ª: «se entierran los Sacerdotes sin diferencia». En el lienzo del Refectorio «Los Hermanos Legos y de la Escuela». «Vn Registro que tiene este libro estara siempre puesto en la Sepultura del Vltimo Diffuncto para que por alli se heche de ver qual se ha de abrir», PASTOR, 2000, t. I, p. 191.

<sup>347</sup> En la sepultura octava estaban enterrados: fray Pedro de Valdearenas (†1599); fray Cristóbal de Bonilla (†1620); fray Nicolás de San Lorenzo (†1632); fray Telmo de Santa Cruz (†1650); fray Juan de San Antonio (†1675) y fray Francisco Ramírez (†1690).

<sup>348</sup> Tal y como se especifica en las *Memorias Sepulcrales*, sobre la última sepultura utilizada debía quedarse el libro de registro: «para q<sup>e</sup>. por alli se heche de ver qual se ha de abrir», advirtiéndose tener «cuydado que aya muchos años que no se aya abierto la sepultura en que se pone el Diffuncto», PASTOR, 2001, t. I, p. 191. Advertencia que no se tuvo en cuenta en 1682, precisamente durante el primer priorato del padre Santos, abriéndose la sepultura en donde estaba enterrado el docto fray Luis de Santa María (†1680), ya que nadie se había molestado en escribir su memoria «ni puesto siquiera su nombre en este lugar, antes de los tres años se boluio a abrir esta sepultura, y aunque no estaua del



los priores estaban selladas<sup>349</sup>. Solamente estaba disponible la sepultura primera, en donde el último entierro había sido el de fray Sebastián de Uceda (†1683). Esta sepultura tenía un valor especial ya que allí estaba enterrado fray Juan de Huete (†1564), primer prior que tuvo la casa. En 1649 se decidió trasladar allí los restos de fray Martín de la Vera, muerto en Ávila en 1637, según refiere Santos por considerarse: «deposito santo, que conocieron tenía bien merecido»<sup>350</sup>.

Quizá los compañeros de hábito del padre Santos no consideraron que tuviera merecida la sepultura primera o acaso fue el propio monje en un acto de humildad el que no quiso enterrarse allí. El caso es que tampoco fue enterrado en la quinta, sexta o séptima sepulturas, que estaban también disponibles y en donde saltándose la norma ya se habían enterrado cuatro priores<sup>351</sup>. Teniendo en cuenta que Santos murió siendo Prior de San Lorenzo y que no murió de repente, es decir tuvo el tiempo y el poder suficientes para disponer su enterramiento, creemos que pudo ser su voluntad enterrarse en donde no estuviera otro Prior y además, considerando su afición a los símbolos, quizá no fue del todo casual que eligiera precisamente la sepultura número ocho. Sigüenza había descrito de esta manera el trance final de los jerónimos:

Muchas de las celdas que habitamos ellos las estrenaron primero, y otras nosotros. Los hábitos que vestimos son los despojos o reliquias de sus mortajas; las sepulturas donde descansan (para cuya distinción se ordena también este volumen) serán también nuestros últimos aposentos. Abrazados allí con ellos revueltos huesos con huesos y cenizas con cenizas, esperaremos juntos el sonido de aquella voz temerosa con que despertaremos a los últimos Maytines, para recibir cada qual el fruto delo que aca vuieremos sembrado<sup>352</sup>.

Contamos con otro testimonio sobre la figura del padre Santos que conviene analizar, se trata de la reseña biográfica incluida por Francisco de Paula Rodríguez en un manuscrito de 1756 titulado *Familia Religiosa de el Real Monasterio de San Lorenzo*<sup>353</sup>. De Paula era un músico bajonista contratado a sueldo por los jerónimos, sus inquietudes literarias e históricas le llevaron a copiar los índices de las librerías y a tener la feliz idea de reunir, ordenar y copiar varios papeles dispersos sobre las vidas de los monjes músicos del monasterio, a los que añadió las noticias que le

---

todo consumido su cuerpo, se enterró en ella al P.<sup>e</sup> fr. Matheo de Orellana [...]], PASTOR, 2001, t. I, p. 336.

<sup>349</sup> En la segunda sepultura el último entierro había sido el de fray Diego de Valdemoro (†1695), en la tercera fray Francisco de Madrid (†1697) y en la cuarta fray Francisco de Salvatierra (†1696).

<sup>350</sup> SANTOS, 1680, p. 756

<sup>351</sup> En la quinta estaba fray Juan de Colmenar (†1575); en la sexta fray Miguel de Alejos (†1589) y fray Lucas de Alaejos (†1631), y en la séptima fray Miguel de Santa María (†1636).

<sup>352</sup> PASTOR, 2000, t. I, p. 183.

<sup>353</sup> Publicado en: HERNÁNDEZ, 1993, t. I, p. 328. Del documento original, existente en la Hispanic Society de Nueva York, existe copia de 1871 realizada por el musicólogo Asenjo Barbieri, *vid.* BNE, Mss. 13419.

proporcionaron algunos religiosos ancianos. Al padre Santos le dedica una reseña breve pero significativa en la que se refiere a sus «relevantes prendas» como algo «notorio a todos los que oy viven». Es el primero que identifica el retrato de Santos en el gran lienzo de Coello de la sacristía; recoge el nombre de sus padres, dato ausente en las *Memorias sepulcrales*, que demuestra que el músico manejó los libros de profesión y toma de hábito, y también el archivo, pues alude a la existencia de «muchos papeles» relativos a los años en que Santos fue prior. Entre los religiosos ancianos que cita entre sus informadores, bien pudo hacerlo sobre Santos, el octogenario fray Bartolomé de Villanueva, que había tomado el hábito en 1692.

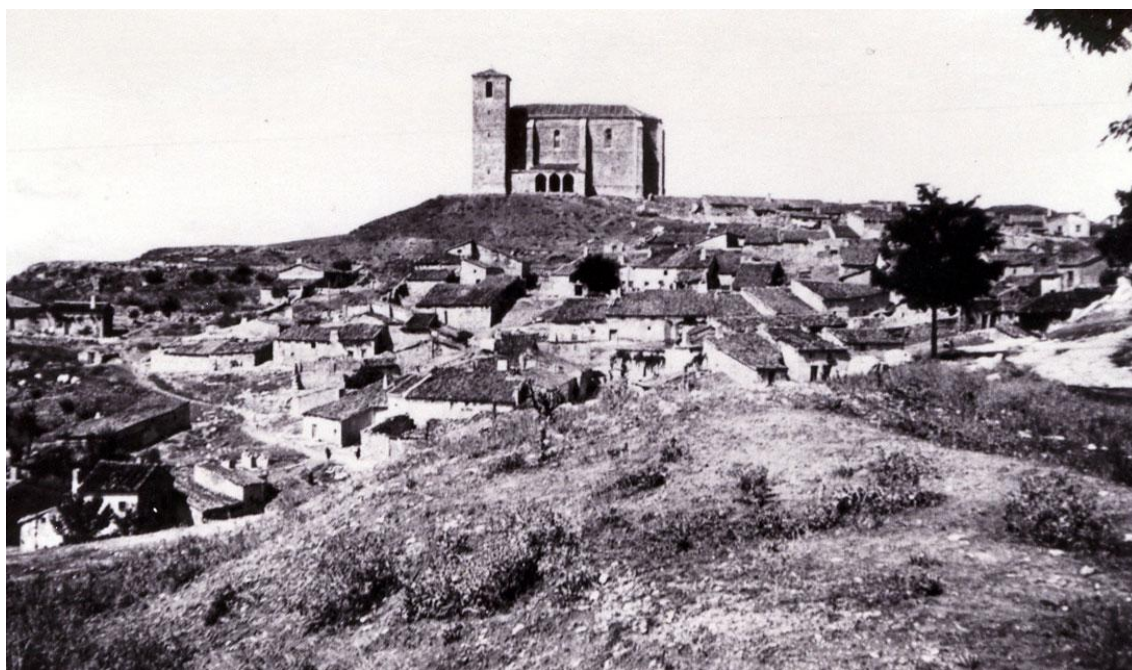


Figura 4: Fotografía de los Santos de la Humosa y la Iglesia de San Pedro a principios del siglo XX.



Figura 5: Detalle de Anton van der Wyngaerde, *Vista de Alcalá de Henares* (1565), Viena, National Bibliothek. Al fondo, debajo de la palabra Henares, se distingue sobre la colina Los Santos de la Humosa.

### III.II.LOS SANTOS DE LA HUMOSA: NACIMIENTO Y FAMILIA

El 2 de marzo de 1617, el licenciado Dionisio Perea, cura propio de la villa alcalaína de Los Santos de la Humosa, bautizó en la iglesia parroquial de San Pedro a Francisco de la Plaza, nombre que tuvo en el siglo el padre Santos. Hijo de Nicolás de la Plaza y Petronila de Cuéllar, fue su compadre de pila un tal Juan de Pinilla. El 8 de abril del mismo año se fecha la confirmación de bautismo por parte del obispo de Sidonia, don Juan de Avellaneda y Manrique<sup>354</sup>. No sabemos con certeza la fecha de nacimiento ya que las fuentes jerónimas no concretan este punto, según los Actos Capitulares del Real Monasterio, Santos tenía ochenta y un años a últimos de octubre de 1697, cuando fue elegido por tercera vez prior de San Lorenzo<sup>355</sup>. Según las *Memorias Sepulcrales* murió el 14 de junio de 1699, con «más de ochenta y dos años y sesenta y quatro de habito»<sup>356</sup>, es decir, todavía no había cumplido los ochenta y tres, de lo que se deduciría que habría nacido después del 14 de junio y antes de finales de octubre de 1616<sup>357</sup>. Sin embargo, considerando que fue bautizado el 2 de marzo de 1617, parece más razonable pensar que viniera al mundo como muy pronto a principios de dicho año.

Gracias al *Expediente de Limpieza de Sangre*, documento redactado como paso indispensable para su entrada en religión, sabemos que Francisco de la Plaza y sus padres eran oriundos de Los Santos de la Humosa, villa situada en el límite oriental de la actual Comunidad de Madrid, a unos quince kilómetros de Alcalá de Henares, por entonces perteneciente al arzobispado de Toledo. Francisco nació en el seno de una familia de labradores que habían alcanzado un cierto grado de acomodo ya que su padre, Nicolás de la Plaza, hijo de Juan de la Plaza y Úrsula Pérez, también labradores, había ejercido «muchas veces» el cargo de Procurador General de la Villa, así como «otros oficios honrosos». De su madre Petronila poco sabemos, excepto que era hija de Cristóbal de Cuéllar, el cual compaginaba el cultivo de una viñas con los oficios de cirujano y barbero<sup>358</sup>.

Francisco de la Plaza al entrar en religión tomó el sobrenombre de su villa natal, lo que era práctica habitual entre los jerónimos. El topónimo hace referencia a los santos niños Justo y Pastor, que según una tradición avalada por Ambrosio de Morales, no habrían nacido en Tielmes, sino en La

---

<sup>354</sup> Ambos documentos publicados en: MONEDERO, 1970, p. 239.

<sup>355</sup> MANRIQUE, 2004, t. I. 2. p. 887.

<sup>356</sup> El 14 de junio es la fecha que figura en el original de las *Memorias Sepulcrales*, la misma que recogen De Paula en su *Familia Religiosa* y MONEDERO, 1970, p. 204, 243 y CAMPOS, 2009, p. XI. Quizá debido a un error de transcripción, dado que el cuatro resulta efectivamente ambiguo en el manuscrito, Zarco Cuevas reseña que la fecha de muerte fue el 11 de junio de 1699, *vid.* ZARCO, 1930, p. 96.

<sup>357</sup> Como señaló MONEDERO, 1970, p. 206, nota 3.

<sup>358</sup> A.G.P. Patronatos, San Lorenzo, Leg. 42-1. El «Expediente de Limpieza de Sangre del novicio Francisco de la Plaza», fue estudiado por MONEDERO, 1970, p. 205 y ss.

Humosa, lugar primitivo de asentamiento de la población en la ribera del río Henares<sup>359</sup>. La proximidad al cauce fluvial terminó por hacer insalubre el sitio, obligando a sus vecinos a trasladarse a una colina próxima «espesa de encinas y robles»<sup>360</sup>, en cuya cima habitaba un ermitaño llamado Pedro. En ese lugar se levantaría la futura parroquia de San Pedro, dedicada heterodoxamente al ermitaño<sup>361</sup>, cuyos huesos, celosamente conservados en un arca de pino, se tenían en tal veneración, que se colocaban sobre la cabeza de las parturientas<sup>362</sup>. El pueblo se aprecia en el horizonte de la vista corográfica de Alcalá de Henares realizada por Wyngaerde en 1565. Hoy, sigue sorprendiendo la posición elevada y panorámica del lugar, desde donde se alcanza a ver incluso el Real Monasterio de San Lorenzo.

Según las *Relaciones Topográficas de Felipe II*, en 1576 Los Santos de la Humosa tenía una población de doscientos vecinos distribuidos en ciento noventa casas, las cuales eran «en cuadra más largas que anchas», realizadas en tierra, yeso, piedra y madera, algunas con aposentos «en bajo y alto», sin haber «edificio señalado ninguno»<sup>363</sup>. Todos los vecinos eran «labradores y en ella no hay ni vive ningún hidalgo ni persona privilegiada», parte de la gente «es rica y parte de ella mediana y la mayor parte de toda pobres, y el trato y granjería común que traen es labrar esparto los pobres y los que algo tienen labrar la tierra para coger pan, vino y aceite»<sup>364</sup>. La familia de Francisco de la Plaza pertenecía a esa parte rica, ya que el salario del procurador general, cargo que había desempeñado su padre, estaba establecido en tres mil maravedís, el más alto de la administración local, superior al de los regidores, alguaciles y escribanos<sup>365</sup>.

Santos no dejó particulares testimonios de su vida, familia y lugar de nacimiento, al margen de los documentos mencionados, poco más se sabía al respecto, en los Actos Capitulares de San Lorenzo nunca figura en relación a permisos, vacaciones, cobro de herencias o rentas familiares, tan frecuentes en otros religiosos del monasterio. Por el contrario, parece probable que se convirtieran el motor económico de su familia, dada la posición privilegiada y de prestigio alcanzada en San Lorenzo. En 1666 sí figura Santos en los Actos Capitulares, solicitando que los beneficios económicos que reportaba la venta de la *Descripción* fueran: «para necesidades propias y de sus

---

<sup>359</sup> Vid. MAYORAL MORAGA, 2007.

<sup>360</sup> ALVAR EZQUERRA, 1993, p. 725.

<sup>361</sup> La construcción de la iglesia, dedicada a San Pedro Mártir desde el siglo XIX, está documentada a partir de 1562, siendo maestro de obras Nicolás Ribero, responsable también de la Iglesia de la Asunción de Meco, el cual había trabajado hacia 1551 en la emblemática fachada de la Universidad de Alcalá de Henares. En 1596 se construyó la sacristía adosada en el lado del Evangelio, prolongándose las obras del templo a lo largo del siglo XVII hasta su conclusión en 1677 bajo la dirección de Pedro Lamaza, *vid.* SUÁREZ QUEVEDO, 1990, pp. 9-40; GONZÁLEZ / YUNQUERA / ARNÁIZ, 1998.

<sup>362</sup> CHRISTIAN, 1991, p. 138.

<sup>363</sup> Vid. ALVAR EZQUERRA, 1993, p. 722-723.

<sup>364</sup> *Ibid.*, pp. 722-723.

<sup>365</sup> *Ibidem*.

parientes»<sup>366</sup>. La documentación conservada en el archivo parroquial de Los Santos de la Humosa ha revelado que la parentela de nuestro jerónimo era grande y numerosa, de hecho el árbol genealógico de los Plaza-Cuéllar se remonta por lo menos al siglo XV y continúa hasta nuestros días. Formaron parte de la oligarquía local, desempeñando todo tipo de cargos concejiles y eclesiásticos vinculados a los dos principales edificios de culto de la localidad: la mencionada parroquia de San Pedro y la ermita de Nuestra Señora de la Humosa. Según el libro de bautismos, la madre del padre Santos, Petronila de Cuéllar, fue bautizada en 1583 y tenía siete hermanos, Juan, bautizado en 1575, María, en 1576, Pascual, en 1586, Pedro, en 1588, Justa, en 1592, y Pablo, en 1595. Todos ellos hijos de Cristóbal de Cuéllar, barbero, y de Luisa de Torres<sup>367</sup>.

Los abuelos paternos del padre Santos: Juan de la Plaza y Úrsula Pérez tuvieron cinco hijos, María, bautizada en 1553, Juan, en 1563, Nicolás, en 1566, Olalla, en 1569, e Isabel, en 1571. Quizá el Pérez de su abuela paterna, de probable origen judeoconverso, explique el hecho de que en los documentos del Real Monasterio no figuren los nombres de sus familiares. Nicolás y Petronila, tuvieron además de a Francisco, otros cuatro hijos: Juan, bautizado en 1606; Sebastiana, en 1609; Alonso, en 1614; Marcos, en 1619 y Pablo, en 1622. La confirmación de bautismo de Alonso se fecha junto con la de su hermano Francisco el 8 de abril de 1617<sup>368</sup>. Alonso también entró en religión, figura como franciscano descalzo en 1677 haciendo donación de seis reales para la fábrica de la ermita local dedicada a la Virgen de la Humosa. Lo mismo hizo el padre Santos en 1678 haciendo una donación más sustanciosa, según se recoge en el asiento de los mayordomos de la ermita: «se les carga cuatrocientos y ocho reales que envió de limosna Fray Fco. de los Santos religioso de la orden de san jeronimo de san Lorenzo el escorial los cuales entraron el poder de los dichos»<sup>369</sup>.

El donativo iba dirigido a la construcción de la nueva ermita de la Virgen de la Humosa, situada en las inmediaciones del río Henares, edificio grande, muy sencillo arquitectónicamente, pero que esconde en su interior un retablo de madera orlado de pinturas al fresco realmente sorprendente. Por su estructura e impronta escenográfica podría ponerse en relación, salvando las distancias, con el retablo-camarín de la Sagrada Forma. Sobre todo a tenor de la implicación en ambos proyectos del padre Santos, asunto sobre el que volveremos más adelante. El 10 de septiembre de 1684 se procedió a la traslación de la Virgen a su nuevo recinto, al parecer más de mil personas acudieron al evento festivo que estuvo acompañado de músicas, danzas, soldadescas y

---

<sup>366</sup> MANRIQUE, 2004, vol. I. 2., p. 764.

<sup>367</sup> APSH, Legajo, nº 1, vol. 2.

<sup>368</sup> APSH, Legajo, nº 1, vol. 3 (1612-1651).

<sup>369</sup> APSH, Legajo, nº 8. *Libro de Fábrica de la Ermita de la Humosa*. Otros donantes que figuran son Pedro García Soriano, que dona 40 ducados en 1677, y Francisco Felipe de Vera y Miranda, Señor del Encín, en 1683.

corridas de toros. Al igual que sucede con la Sagrada Forma de El Escorial, cuya primera traslación se efectúa el mismo año, un mes después; la traslación de la Virgen de la Humosa se hizo antes que la construcción del retablo, ya que éste se contrata en 1684 al escultor Pedro Camporredondo, vecino de Madrid, asentándolo un año después sus hijos Joseph y Juan, correspondiendo el dorado a Francisco Lasana, vecino de Santorcaz. Las nada despreciables pinturas del frontis, que pese a su pésimo estado de conservación traen a la mente incluso el quehacer de Donoso, correspondieron al pintor Juan Vicente, vecino de Alcalá de Henares, ajustándose su precio en quinientos reales<sup>370</sup>.

En el *Inventario* de los bienes de la ermita de la Humosa, fechado en 1686, se refiere que el padre Santos, ya como prior de San Lorenzo el Real, donó en 1683: «una imagen de N<sup>a</sup> Señora en un cuadro de madera de Egipto pintada en tabla». Pintura que vino a engrosar el ajuar de la ermita, que comprendía un relicario grande con reliquias de diferentes santos. Con respecto al cuadro donado por Santos poco sabemos, en la ermita aún hoy se conserva un cuadrito de muy mala calidad, repintado y con marco moderno, que podría ser una secuela local hecha a partir del modelo aportado por Santos que suponemos de mejor calidad. El cuadrito representa el tipo característico de Virgen con Niño sobre trono, coronada por dos ángeles, en este caso acompañada de los Santos Niños Justo y Pastor, tipología mariana coincidente por ejemplo con la escurialense del Patrocinio.

Santos no solamente contribuyó a la construcción de la ermita, e hizo donación de una pintura, sino que además se interesó por la historia de la imagen, llevándose consigo a la biblioteca del Real Monasterio un volumen en el que se narraban las vicisitudes de su milagroso hallazgo. Así por lo menos se desprende de un pequeño libro sin fechar del siglo XIX editado en la Imprenta Ramírez de Alcalá de Henares, con el título *Relación del hallazgo de la imagen de Nuestra Señora de la Humosa*, en el que se recoge la noticia de que «existía una breve historia del santuario de la Humosa que un religioso natural de Los Santos arrebató de los archivos del pueblo, con el fin piadoso, al parecer, de hacerla más extensa y en mi concepto, para custodiarla en las bibliotecas del Monasterio Real del Escorial, de donde él era individuo». Al parecer, esta y otras noticias que se recojen en dicho librito, las recopiló Fray Eugenio García Moral, religioso observante natural de la villa de Orche<sup>371</sup>. La vuelta a los orígenes del padre Santos, ha permitido confirmar datos sabidos, pero también descubrir otros muchos inéditos, que nos devuelven la imagen de un personaje

---

<sup>370</sup> APSH, Legajo, nº 8. *Libro de Fábrica de la Ermita de la Humosa*. El encargo de las pinturas correspondió al cura párroco Alonso Grande, y a los alcaldes ordinarios y patronos de la ermita: Miguel Sáenz de Meco y Miguel Sánchez de Meco.

<sup>371</sup> Agradezco esta información a Francisco Javier González Aizpurva, perfecto conocedor del archivo y de la historia de la villa de Los Santos Humosa.



comprometido con su lugar de nacimiento y, como cabía esperar, interesado particularmente por la pintura y la historia<sup>372</sup>.



Figura 6: Detalles del retablo de la Ermita de N. Señora de la Humosa. Fotos Javier y Ángel Peñalver.



Figura 7: Vista general del retablo de la Ermita de Nuestra Señora de la Humosa. Foto Ángel Peñalver.

<sup>372</sup> Desconocemos si tendría también parentesco con su paisano, y compañero de hábito fray Juan de los Santos, que profesa en 1674; y que en 1681 siendo Santos prior, obtiene permiso para recibir una «herencia y hijuela de su Madre difunta», y con ella asistir a sus «hermanos y parientes pobres» (MANRIQUE, 2004, vol. I.2, p. 827). Según su *Memoria Sepulcral* era hijo de Mateo Sanz y María de Torres, fue administrador de la cocina del Colegio, de las Granjas de Aceda y Muñibas, procurador mayor de Párraces, y granjero de La Fresneda, murió en 1701 al caerle encima una escalera, *vid.* PASTOR, 2001, t. II, p. 585. En la *Quarta parte* Santos alude a una estancia en su pueblo natal, en relación a unas informaciones que necesitaba acerca de la vida del monje fray Antonio de Santa María, *vid.* SANTOS, 1680, p. 283.

### III.IV. SAN BARTOLOMÉ DE LUPIANA: PRIMERA FORMACIÓN

Aunque Francisco de la Plaza había nacido en el seno de la oligarquía local, las expectativas formativas que correspondían a un hijo y nieto de labradores eran limitadas, precisamente en las primeras décadas de la centuria cuando el Consejo y Cortes de Castilla centraba su estrategia en alertar de los inconvenientes de un exceso de alfabetización, predominando discursos como el de Pedro Fernández Navarrete en su *Conservación de monarquías*, no dudando en identificar los males de éstas en el exceso de «letrados» y la falta precisamente de «labradores»<sup>373</sup>. Sin duda, el destino del joven Francisco hubiera sido muy diferente de no haber sido reclutado como niño cantor por los jerónimos de Lupiana, monasterio jerónimo situado a treinta y cinco kilómetros de Los Santos de la Humosa; lo que sucedió, según las *Memorias*, una vez alcanzada la «edad competente», es decir en torno a los seis años<sup>374</sup>.

Francisco debió llegar a Lupiana hacia 1623, formándose en una de las capillas de música más prestigiosas de la Orden jerónima. Además, Lupiana era la emblemática casa madre de la Orden en Castilla y el lugar donde se celebraban cada tres años sus Capítulos Generales. La temprana vinculación de Francisco con uno de los más poderosos e influyentes monasterios jerónimos seguramente jugó a su favor en el posterior proceso de admisión en San Lorenzo el Real. En Lupiana aprendió a leer y escribir y tuvo su primer contacto con la música, las letras y las artes, así como con un modo de vida que seguramente le marcaría para siempre. Conviene recordar que fue precisamente allí donde a finales del siglo XIV, cristalizó lo que básicamente había comenzado como una agrupación de caballeros y nobles que desengañados del mundo, decidieron renunciar a todo y comenzar una vida eremítica siguiendo el ejemplo del docto San Jerónimo<sup>375</sup>.

Ya en 1330 don Diego Martínez de Cámara había levantado en lo alto de la ladera frontera a Lupiana una ermita dedicada al apóstol San Bartolomé, en donde se haría enterrar ocho años después. Hacia 1370, su sobrino, Don Pedro Fernández Pecha, caballero de Guadalajara y fundador

---

<sup>373</sup> FERNÁNDEZ NAVARRETE [1626] 1982, p. 363.

<sup>374</sup> La «edad de la discreción» según la ley eclesiástica francesa, aquel momento decisivo en que el niño abandonaba el seno familiar y era entregado a la autoridad de otros, *vid.* KAGAN, 1981, p. 49.

<sup>375</sup> En un contexto de decadencia general de las órdenes religiosas, los nuevos frailes eremitas vinieron a personificar la profecía que hacia 1350 había vaticinado el franciscano Tommaso Succio de Siena, según el cual el Espíritu Santo descendería sobre la península ibérica teniendo lugar la fundación de una nueva religión. El vaticinio movilizó a muchos italianos, instalándose un grupo primeramente en la ermita de Nuestra Señora del Castañar, cerca de Toledo. A este grupo, se unió don Fernando Yáñez de Figueroa, personaje de influencia en la corte y futuro fundador del monasterio de Guadalupe. Desde Toledo se trasladaron a Villaescusa, en las orillas del Tajuña y desde allí finalmente a la aldea de Lupiana. Para todo lo relativo a la Orden de San Jerónimo, siguen siendo de consulta obligada *Stvdia Hieronymiana*, 1973, 2 vols.



oficial de la orden de San Jerónimo, hizo valer sus derechos hereditarios para adquirir las dos capellanías con que estaba dotada la ermita. Su intención era reunir y asentar en ese lugar un cenobio que aglutinara a las dispersas agrupaciones de eremitas. El 15 de octubre de 1373 se fecha la bula *Salvatoris humani generis*<sup>376</sup>, según la cual, Gregorio XI, otorgaba a los nuevos frailes de San Jerónimo, la Regla de San Agustín<sup>377</sup>, facultándoles para fundar cuatro monasterios, y vestir un hábito específico compuesto por «una túnica cerrada y ancha, de paño blanco y grueso o vil, con mangas anchas y cerradas, más el escapulario y la capa fija por la parte anterior sea de paño gris o buriel sin teñir de ningún color»<sup>378</sup>.

En 1374 se fundaba sobre la primitiva ermita de San Bartolomé el primer y humilde cenobio de Lupiana levantado por Fernández Pecha al parecer con sus propias manos. Cuarenta años después, los jerónimos obtenían del papa Benedicto XIII la bula *Licet exiget* que les facultaba a constituirse en Orden exenta con una base jurídica propia. En 1415 se celebraba en Guadalupe el primer Capítulo General, con el arbitraje de los cartujos, cuyo modelo organizativo se adoptaría en la elaboración de las primeras constituciones de la orden. Reunidos los priores de los veinticinco monasterios fundados hasta la fecha, acordaron elegir como primer General de la Orden a fray Diego de Alcorcón<sup>379</sup>, prior de Lupiana, siendo a partir de ese momento costumbre que los Capítulos Generales se celebraran cada tres años en el monasterio de Guadalajara.

La llegada de Francisco de la Plaza a Lupiana se inserta en la práctica habitual de los monasterios jerónimos de reclutar a niños con el fin de instruirlos en el canto litúrgico, siendo ésta la especialidad que distinguía a los jerónimos de otras órdenes religiosas. La voz y la destreza tocando instrumentos eran los requisitos fundamentales para ser admitido como novicio en un monasterio de la Orden<sup>380</sup>. El propio Santos recordará en la *Quarta parte*, que cuando entró en Lupiana de canto «yá yo sabia algo»<sup>381</sup>, lo que demuestra que su reclutamiento fue por motivos

---

<sup>376</sup> Según precisó fray Ignacio de Madrid, la bula se fecha el 15 y no el 18 de octubre, día de San Lucas, que Sigüenza y todos los historiadores jerónimos mencionan, *vid.* MADRID, 1999, p.19, nota 23.

<sup>377</sup> El hecho de que los monjes de San Jerónimo tuvieran que seguir la regla de San Agustín, suscitó pronto discrepancias que acabarían provocando la primera escisión dentro de la Orden. Fray Lope de Olmedo, General de la Orden entre 1418-1421, reivindicó la idoneidad de una regla sacada de los escritos de San Jerónimo, obteniendo para ello autorización del papa Martín V. Surgieron de este modo los “Isidros”, llamados así por el nombre de su primer monasterio: San Isidoro del Campo en Santiponce. Llegaron a fundar siete monasterios en España y cerca de una veintena en Italia hasta que en 1567, Felipe II determinó disolverlos con la intención de unificar la Orden de San Jerónimo bajo una misma regla.

<sup>378</sup> Citado en: MADRID, 1999, p.19.

<sup>379</sup> Y de no «de Alarcón», como precisó fray Ignacio de Madrid, corrigiendo a Sigüenza.

<sup>380</sup> A finales del siglo XVIII, fray Juan Núñez reflexionaba críticamente sobre el asunto: «Miren seriamente los superiores y Comunidades lo que suplen a los que toman el hábito por la música de instrumentos, o buena voz. Con este pretexto de voz o de música se ha abierto a la verdad la puerta del claustro a la ignorancia [...]», citado por el padre Campos en: NÚÑEZ, [c.1797] 1999, t. I, p. XXVII.

<sup>381</sup> SANTOS, 1680, p. 271 y ss.

vocales. Estos niños, dependiendo de la edad y situación particular, eran instalados por lo general en la hospedería del convento, después dependiendo de sus aptitudes podían continuar sus estudios integrándose en el seminario o si era su deseo, entrar en el noviciado y terminar profesando en la Orden<sup>382</sup>. Los religiosos asumían la alfabetización e instrucción de estos niños, tema crucial que consideró Felipe II, cuando en la *Carta de Fundación de San Lorenzo el Real*, subrayar la importancia de que en el seminario hubiera un religioso que se ocupara de enseñar a leer y escribir<sup>383</sup>.

En la *Quarta parte* Santos recuerda con afecto a su primer maestro en Lupiana, el músico Francisco Hurtado, llamado en religión fray Francisco de Santa María del Pilar. Como decíamos al principio, este testimonio se contradice con el de las *Memorias*, en las que se afirma que Santos aprendió en Lupiana del «gran maestro de Capilla» fray Benito de Navarra: «de quien dize escriuiendo su vida nuestro fr. Francisco que le enseñaba con mucha claridad no solo a cantar sino a cantar bien esto es con debozion y destreza». Atendiendo a la mayor fiabilidad del testimonio del propio Santos, todo parece indicar que hubo una equivocación por parte del autor de la *Memoria*, siendo Francisco Hurtado el maestro en cuestión y no fray Benito de Navarra, cuya vida el padre Santos no escribe<sup>384</sup>.

Francisco Hurtado fue un monje singular, dotado de una voz prodigiosa y al parecer conmovedora, según relata el padre Santos, había nacido en Zaragoza, destacando como «célebre Cantor» en la Capilla de la Iglesia del Pilar: «compitiendo en voz de Tiple, en destreza, en vizarria, y lo que mas es, en espiritu, con los mejores de Europa». Felipe III, admirado de sus cualidades vocales, lo contrató para la Capilla Real de Madrid, y pese a que recibió «el aplauso de toda la Corte y llegó a estar muy rico», decidió dejarlo todo y tomar el hábito en Lupiana el 27 de agosto de 1616. Más adelante, Felipe IV «le oyò cantar» y al parecer «fue tanto lo que le agradò, que hizo Decreto para que se quedasse, *habitu retento*, en su Real Capilla», a lo que Hurtado se negó recordando su firme convicción de destierro espiritual en Lupiana. En el mismo monasterio, durante la ceremonia de imposición del capelo al cardenal Spinola, la voz de Hurtado volvió a conmover, esta vez al camarero del pontífice Gregorio XV, el cual, «junto con otros Caballeros Romanos, se le quisieron lleuar para la Capilla de su Santidad», oferta que el fraile de nuevo

---

<sup>382</sup> La juventud de fray Gabriel de Moratilla que profesó en San Lorenzo en 1788, es muy similar a la de Santos un siglo antes, dicen sus *Memorias* que siendo hijo de labradores honrados: «enseñándole las primeras letras le llevaron a Nuestro Monasterio de San Bartholome de Lupiana a estudiar la Musica que se enseña alli a los Niños de la Hospederia [...]» PASTOR, 2001, t. I, p. 249.

<sup>383</sup> Vid. ZARCO [1917] 1988, p. 182.

<sup>384</sup> Monedero dio por válido el dato de las *Memorias* identificando al maestro de canto con el fray Benito de Navarra, que en 1680 firma la licencia para la publicación de la *Quarta Parte de la Historia de la Orden*, vid. MONEDERO, 1970, p. 206.

rechazó «porque sus intentos fueron siempre acabar donde auia comenzado en obediencia, y humildad»<sup>385</sup>.

Los ayunos y mortificaciones que tenía costumbre infligirse terminaron por hacer mella en su salud, de tal modo que «se le estragò el pecho, y vino à perder la voz y era tanto el silencio que guardaba, que parecia auia perdido tambien el habla». Murió el 28 de agosto de 1630, día de San Agustín, en las primeras vísperas, poco después de haber «echado el compàs (yà que no podia cantar)»<sup>386</sup>. Los últimos años de su vida Francisco Hurtado continuó al frente de la Capilla de Lupiana, ocupándose de la educación musical de los novicios, es en ese momento cuando lo conoció Santos según su propio testimonio:

En este estado le conoci yo siendo muchacho, y huuiera sido muy otro de lo que soy, si me huuiera aprouchado de su consejo, y doctrina. Enseñabame con mucha charidad (no à cantar, que yà yo sabia algo) sino à cantar bien, y con deuocion, con passos muy selectos, y diferentes, de los quales hizo vn librito para exercitar la voz, y la garganta, que ha sido tambien de mucho prouecho para otros: mas en todo me quedè corto, como no tenia su espiritu, aunque no dexè de admirar su paciencia, y sufrimiento, à vista de mi rudeza, ni oluidè la obligación de agradecer, ya que no me supe aprouchar<sup>387</sup>.

No es habitual que nuestro autor se deje entrever y nos hable en primera persona, ni en la *Quarta parte*, ni en ninguno otro texto. Seguramente siempre se sintió orgulloso de haber sido discípulo de Francisco Hurtado y quizá esta vinculación jugó a su favor en el acercamiento al rey Felipe IV, al que había sorprendido las destreza del músico y cantante. Como veremos, la música es la clave que ayuda a explicar el vínculo desigual entre el religioso y el monarca, vínculo del que surgirá el encargo de la *Descripción*.

Según Santos, la tarde del día en que murió su maestro, el 28 de agosto de 1630, con esa especie de precisión providencial característica de los acontecimientos narrados en su historia, se produjo en Lupiana un milagro portentoso<sup>388</sup>. Habiendo salido en procesión toda la comunidad a visitar a un enfermo, a la vuelta escucharon unas voces maravillosas procedentes del coro del

---

<sup>385</sup> SANTOS, 1680, pp. 287-289.

<sup>386</sup> SANTOS, 1680, p. 289. Santos no especifica la fecha de muerte de Francisco Hurtado, señala que fue el día de San Agustín, y que coincidió con el milagro en el que se escucharon voces de ángeles en la iglesia de Lupiana, acontecimiento referido poco antes y que fecha el 28 de agosto de 1630.

<sup>387</sup> SANTOS, 1680, p. 289.

<sup>388</sup> Santos asocia este milagro a otros sucesos maravillosos que se siguieron en la Corte en 1632, como el de los judíos portugueses que ultrajaron «a Cristo Crucificado en vna Imagen suya» que sangró exclamando: «¿Para què me maltratais, siendo vuestro verdadero Dios?»; y que gracias «a la vista de la Imagen de la Soledad de Maria», se extinguió el fuego de la Plaza Mayor «Teatro marauilloso», tras consumir «treinta y tres Casas, y se temia auia de abrasar toda la Corte», SANTOS, 1680, pp. 124-127.

monasterio, tan perfectas que solo podían pertenecer a los mismísimos ángeles<sup>389</sup>. Constatado el milagro por toda la Comunidad, incluidos los niños de la Hospedería, entre los que estaría Francisco de la Plaza, se redactaron dos informes jurídicos de la veracidad del acontecimiento. Uno fue firmado por el notario apostólico y el otro por el mismísimo cardenal Zapata<sup>390</sup>. El milagro se completó con la anécdota de que el enfermo visitado, Melchor de Pastrana, un importante donante del monasterio, no sólo a la mañana siguiente se encontraba muy bien de salud, sino que además, en el momento de recibir el viático había perdido su tartamudez habitual.

Cuenta Santos que el milagro fue «muy docta, y altamente» ponderado por el padre fray Juan de Avellaneda, «à quien despues el Rey hizo su Predicador, por lo heroyco de su espiritu, eloquencia, y sabiduría [...]»<sup>391</sup>. El mismo predicador que andando el tiempo, compondría la «Oracion fynebre panegyrica» para la *Solemne Traslación de los Cuerpos Reales* al Panteón de El Escorial, incluida, a modo de colofón, en todas las ediciones de la *Descripción breve*. Aunque Santos narra con detalle el milagro y sus consecuencias, elude presentarse como testigo directo, aunque sí reconoce haber participado en los festejos que siguieron al acontecimiento. Son los primeros festejos en los que tenemos constancia que participó el joven Francisco, entonces un niño de unos trece años:

Puedo yo dar de esto alguna noticia, por auerme hallado en las fiestas, que fueron tales, en Processiones, Sacrificios, Musicas, y alegres, y santas Representaciones, y Villancicos, ornamentos, y luces, con tanta perfeccion todo, que parecia andaban, y se mezclaban en ellas, los Angeles, y que aun duraba el Milagro<sup>392</sup>.

En 1631 el prior de San Lorenzo fray Lucas de Alaejos, visitó la casa de granjería de Lupiana en Valbuena, en su honor los niños de la Hospedería hicieron una representación escénica y cantada del milagro. El prior quedó tan encantado que a los dos niños que habían oído a los ángeles «les hizo merced de dos Plazas en S. Lorenço, en la Hospederia al vno, y al otro en el

---

<sup>389</sup> «Los entendidos en el Arte de el cantar (de que ay siempre mucha copia en la Capilla del Convento) no sabian como ponderar la destreza, y gala de lo que auian oido, en la dulçura, en los passos; y el Maestro de Capilla dezia mucho de la hermosa composicion, vnion, y correspondencia de los Choros; admirando vnos, y otros como inimitable en lo humano, assi el porte de las voces, y el metal, como la compostura de los Canticos», SANTOS, 1680, p. 125.

<sup>390</sup> Antonio Zapata y Cisneros, hijo del Conde de Barajas, había comenzado su carrera bajo los auspicios de Felipe II, llegando a ser miembro de los Consejos de Estado y de Guerra, Inquisidor General, Cardenal protector de España en Roma, Virrey de Nápoles (1621-1622), y desde 1625 administrador del arzobispado de Toledo durante la minoría de edad del Cardenal Infante don Fernando, a quién dedicó su *Discurso de la obligación en conciencia y justicia que los prelados tienen en proveer las dignidades y beneficios eclesiásticos*, (Madrid, 1629). Murió en Madrid el 23 de abril de 1635, vid. ÁLVAREZ Y BAENA, 1789, vol. I, pp. 130- 133.

<sup>391</sup> SANTOS, 1680, p. 127.

<sup>392</sup> SANTOS, 1680, p. 126.

Seminario, para q estudiassen, feruorizado de auerlos oido representar, y referir el suceso»<sup>393</sup>. Alaejos fue el principal discípulo de Sigüenza, y una de las figuras más destacadas de la vida intelectual de El Escorial en la primera mitad del siglo XVII<sup>394</sup>. Si Francisco de la Plaza se hubiera beneficiado de una de estas becas, su paso desde Lupiana a San Lorenzo hubiera sido seguramente mucho más fácil e inmediato. La salida del monasterio debió de producirse hacia 1632, cuando tendría unos 15 años, precisamente el momento en que los niños cambian la voz y deben abandonar su dedicación al coro.

Como decíamos, Lupiana debió de significar para el padre Santos su primer contacto con el modo de vida conventual pero también con el arte. En la *Quarta parte* describe con detalle todas las reformas arquitectónicas emprendidas a principios del siglo XVII en el monasterio, así como las nuevas decoraciones al fresco que se pintaron en el coro con motivo del milagro<sup>395</sup>. Aunque no nos da su autor, Santos es la única fuente que describe el tema y detonante de estas pinturas hoy perdidas<sup>396</sup>. Se pinto el milagro en la «Bobeda de el Choro, en vn Quadro muy capaz, donde se vè la Procession que se hizo al llebar el Viatico al Donado, y en lo alto multitud de vellísimos Angeles, repartidos en diuersos Choros, que pueblan el ayre, que llenaron de sus celestiales ecos». Santos valora la pinturas como de «muy buena traza, disposicion, y coloridos» y subraya la adecuación del tema al lugar, pues «fue muy buena idea el pintarle alli, para tener de dia, y de noche aquel recuerdo, que muebe à deuocion, y à perpetuo agradecimiento»<sup>397</sup>.

---

<sup>393</sup> SANTOS, 1680, p. 127. Según Santos esto sucedió «algunos meses antes» de la muerte de Alaejos que se produjo el 7 de septiembre de 1631 según se refiere en su *Memoria*, *vid.* PASTOR, 2001, t. I, p. 295.

<sup>394</sup> Alaejos fue confirmado prior de San Lorenzo el 12 de mayo de 1627 gracias a la intervención de Olivares ya que el rey no contaba con la correspondiente bula pontificia, que no llegaría hasta noviembre del mismo año (SANTOS, 1680, p. 117). El 16 de mayo de 1630 fue reelegido para un segundo trienio. Según Zarco fue «acaso el monje más erudito de cuantos profesaron en San Lorenzo», ZARCO, 1930, p. 72. Alaejos será el encargado de ordenar y clasificar la inmensa biblioteca de Olivares, el cual: «Conociale y estimabale, sauia lo que auia obrado en la de San Lorenço, rogòle hiziesse lo mismo en su Biblioteca, y se la dispuso con tal distribución, orden y Indices, que el Conde quedò muy contento y agradecido. Luego ascendió a Prior [...]» (SANTOS, 1680, p. 744). Para la figura de Alaejos en relación con Olivares, *vid.* BOUZA.

<sup>395</sup> *Vid.* SANTOS, 1680, pp. 97-98.

<sup>396</sup> El 8 de marzo de 1836, los monjes jerónimos abandonaron Lupiana, y el edificio fue adquirido por la familia Páez Xaramillo, de donde pasó a los marqueses de Barzanallana, propietarios hasta hoy del conjunto. En los años veinte ante el peligro de derrumbe de la iglesia, se decidió derribar todas sus bóvedas. Según D. Casimiro Rivero Eusebio, cura ecónomo de Lupiana en 1919: «El templo hasta 1895 estuvo destinado a pajar y sitio destinado a guardar carros, siendo en la citada fecha bendecido y abierto de nuevo al culto... ¡dando de cal a las pinturas que por efecto del humo quedaron bastante desfiguradas...!» citado en: DÍAZ DÍAZ, 1999, p.323. Cfr., LÓPEZ DE LOS MOZOS, 1974.

<sup>397</sup> SANTOS, 1680, pp. 126-127. Estas pinturas se añadieron a las ya existentes realizadas en época del General Francisco de Paredes: «[...] la han pintado toda, haziendo en la Capilla Mayor y Crucero y media naranja, y en el Choro y Sotachoro, muchas diferencias de compartimientos, con variedad de pinturas santas; adornadas de follages, Grutescos y florones, con medida correspondencia, que hazen muy hermosa vista, y mueuen à decencia y respecto. Iuntase à esto el tener vna famosa Rexa, que diuide el Crucero, y Capilla Mayor de lo restante del Cuerpo de la Iglesia; y por la mitad de la altura, numero de

La decoración pictórica del coro podemos entenderla como el broche final de un proceso de modernización y ampliación del viejo conjunto monástico. En 1569 Felipe II acepta el patronato de la Capilla mayor y otorga a los monjes la jurisdicción completa de la aldea de Lupiana y todo su término, constituyendo, al igual que en El Escorial, un señorío de abadengo. Los jerónimos de Lupiana, al igual que los escurialenses, tenían potestad para nombrar alcalde mayor, alguacil, escribano, regidores y cuadrilleros. Los nuevos privilegios concedidos a la casa madre de la Orden serán el motor de las reformas emprendidas en el monasterio. En 1598 se fecha un proyecto de Francisco de Mora para una nueva y más amplia Sala Capitular<sup>398</sup>. Dos años después se terminan las obras del claustro principal, bajo la dirección del maestro de obras García Alvarado. Se completaron entonces las pandas este, oeste y sur, siguiendo el modelo de la panda norte articulado por Alonso de Covarrubias en 1535<sup>399</sup>.

Con respecto al templo, cuenta Santos que en 1612, fray Alonso de Paredes, General de la Orden desde el 12 de mayo, promovió un importante proceso de reedificación con el fin de dotar a la iglesia de mayor amplitud, ya que en su interior se celebraban los Capítulos Generales de la Orden<sup>400</sup>. Según el jerónimo la iglesia se construyó «como aora está» en los tres años que duró el generalato de Paredes, datando el final de las obras en 1615<sup>401</sup>. Según Herrera Casado, las trazas del nuevo templo fueron dadas en 1613 por el arquitecto vallisoletano Francisco de Praves<sup>402</sup>, a éste no lo menciona Santos pero resulta congruente pensar que Paredes, profeso y prior del Monasterio de Nuestra Señora del Prado de Valladolid, recurriera al mismo arquitecto que había trazado el imponente claustro del monasterio vallisoletano.

Teniendo en cuenta que hoy día la iglesia de Lupiana ha quedado reducida a una ruina pintoresca, resulta difícil concretar en qué consistió realmente la pretendida intervención de Praves<sup>403</sup>. Poco sabemos del edificio anterior que Sigüenza no describe. Según Marías fue construido siguiendo un proyecto de Covarrubias dado poco antes de concluirse el del claustro

---

Balcones, y Corredores en que sientan los Organos, y otros adornos, que la engrandecen, y llenan; à todo lo qual diò ocasión el General de quien vamos hablando, con el loable empeño de edificarla de nuevo, en quanto a la fabrica, que en su tiempo quedo acabada, con mucha perfeccion», SANTOS, 1680, pp. 97-98.

<sup>398</sup> Ya en 1921, el conde de Polentinos señalaba que «casi nada se conserva de la magnífica sala capitular construída en 1598 por Francisco de Mora», *vid.* POLENTINOS, 1921, p. 221.

<sup>399</sup> Ante la amenaza de ruina del antiguo claustro principal, el 21 de junio de 1535 se contrata con el cantero Hernando de Sierra, la realización de uno nuevo a partir de la traza dada por Alonso de Covarrubias, sobre el asunto *vid.* QUÍLEZ, 1969, pp. 70-77; HERRERA CASADO, 1974, pp. 258-259, nota 218; MARÍAS, 1986, tomo IV, pp. 241-243.

<sup>400</sup> «[...] donde siempre que se hazen estas luntas Generales, se celebran diuersas funciones Sagradas, à las quales concurren todos [...]» (SANTOS, 1680, p. 97).

<sup>401</sup> SANTOS, 1680, pp. 96-98.

<sup>402</sup> *Vid.* HERRERA CASADO, 2005, p. 179.

<sup>403</sup> No se recoge en: FERRERO MAESO, 1995.

principal en 1535, del que serían indicios los aún visibles pilares torales ochavados, la molduración del entablamento corrido del interior, y el coro en alto ocupando todo el cuerpo de la iglesia<sup>404</sup>. Curiosamente para los excursionistas de principios del XX, no había duda que la iglesia de Lupiana era un remedo de la escurialense, quizá más evidente entonces cuando la torre conservaba su cupulilla, como apuntan Cánovas y Polentinos<sup>405</sup>.

Las concomitancias con El Escorial parecen traducirse en clave literaria en la descripción que hace Santos de la iglesia de Lupiana en la que retoma los famosos pasajes de Sigüenza en los que justificaba en clave moral y «romana» la superioridad de la arquitectura escurialense. Utilizando el mismo esquema argumental y léxico, dice Santos que fray Alonso de Paredes consiguió sacar a Lupiana:

[...] de aquella antigüedad de la Arquitectura, que mendigò España de los Arabes, à la que yà en este tiempo se vsaba, imitando a los Romanos. Hizo la fabrica de piedra blanca Berroqueña muy fuerte; eligió el orden Dorico, y dispuso fuesse la forma vn Quadro prolongado, de vna Naue sola, con diuersos Arcos y compartimientos, y mucha luz de diferentes ventanas que se corresponden, de proporcionada altura y anchura. Diò la mitad de el Cuerpo deste Quadro à la Capilla Mayor, que està al Oriente, con su Crucero y Copula de muy buen arte, y dos Altares Colaterales; y la otra mitad al Choro y Sotachoro à la parte de Occidente<sup>406</sup>.

La reconstrucción implicó reorientar la fachada principal de la iglesia hacia poniente, situándola de este modo en el eje visual del camino de acceso al monasterio. Proyectada en principio con dos torres, aunque la del lado norte nunca se llegó a levantar, según Santos porque «no deuì de llegar à tanto el caudal, y assi, solo quedò con la vna; y aunque es muy buena, se hecha menos la correspondencia». Se trata de un volumen prismático, dispuesto en tres cuerpos, presentando el último una distribución típicamente herreriana del vano entre pilastras, éstas reducen al mínimo su resalte con un resultado seco y plano que bien podría deberse a Praves. La

---

<sup>404</sup> MARÍAS, 1986, t. IV, p. 243. Templo que a su vez sustituyó al edificado en 1435 por Doña Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona y hermanastra del primer marqués de Santillana, la cual dejaba estipulado en su testamento, la ampliación de la primitiva capilla de época fundacional. Junto al altar mayor del lado de la epístola se colocó el formidable sepulcro con la imagen yacente de la duquesa en alabastro blanco, hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes de Guadalajara, *vid.* MATEO GÓMEZ, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, PRADOS GARCÍA, 1999, p. 157.

<sup>405</sup> En 1901, Cánovas del Castillo advertía de la posible influencia escurialense en Lupiana: «Dicen algunos que, el monasterio [...] remeda en su conjunto una pálida imitación de El Escorial. Su fachada principal con triangular frontispicio, su portada dórica, su torre de piedra rematada en cupulilla, el coro alto, que avanza hasta la mitad del templo, la capilla mayor en alto[...]» (CANOVAS, 1901, p. 83). En 1921, el Conde de Polentinos, en la crónica de su excursión a Lupiana fechaba la terminación de las obras de la iglesia en 1632 (quizá se trate del final de la decoración pictórica), e insistía en que su fábrica se había hecho a «imitación del Escorial» (POLENTINOS, 1921, p. 221).

<sup>406</sup> SANTOS, 1680, pp. 96-98.

línea de imposta de la torre se enjarja con la cornisa del tímpano de la fachada, rematado con bolas sobre pedestales y presidido en el centro por el escudo con las armas reales de Felipe II.

En eje con el escudo real se sitúa el ventanal rectangular que iluminaba el coro, hoy cegado. A poca distancia de este vano se atisba un óculo embebido en la mampostería, acaso vestigio del edificio anterior. Más abajo se sitúa la portada cuya organización según Herrera Casado se realizó entre 1613-1615, siguiendo proyecto del arquitecto madrileño Francisco del Valle, trabajando en su realización los maestros canteros y de obras, Antonio Salbán y Juan Ramos<sup>407</sup>. Santos también la describe como:

[...] muy buena, leuantada sobre Columnas de orden Dorico, de noble formacion y altura, que tienen en medio la Puerta principal de la Iglesia, y sustentan el Alquitrahe, friso, y Coronacion, con los ornamentos de este orden, muy bien executados; rematando arriba en vn curioso Nicho, en que està vna Imagen de nuestra Señora de muy escogida piedra y formacion, que haze frontispicio alegre a la Portada<sup>408</sup>.

El que Santos dedique tanto espacio a tratar de la arquitectura de Lupiana no es habitual en la *Quarta parte*, en donde el foco de interés artístico está centrado en San Lorenzo el Real, resolviéndose la mayor parte de historias conventuales con el relato de las vidas de los monjes destacados en religión. Podríamos pensar que el interés en este caso fuera debido a algún tipo de implicación personal, o de afecto particular hacia un conjunto que conoció en la niñez, cosa difícil de demostrar que no nos llevaría a ninguna parte y que es incompatible además con el contexto oficial del texto. Considerando que Santos no describe lo que *siente*, sino lo que debe, lo más probable es que la atención prestada a Lupiana se deba simplemente a su prestigio e importancia como casa madre de la Orden y escenario de los Capítulos Generales. En todo caso, aunque aporta datos esenciales, que invitan a una relectura histórica del edificio, resuelve la descripción sin elaborar un discurso propio, retomando pasajes de Sigüenza referidos a San Lorenzo. Y esta será la tónica general en la mayor parte de sus comentarios sobre arquitectura, en los que se limita a actuar de vehículo de transmisión de su antecesor, más o menos amplificado retóricamente.

---

<sup>407</sup> HERRERA CASADO, 2005, p. 179.

<sup>408</sup> SANTOS, 1680, pp. 96-98.



### III.V. ALCALÁ DE HENARES: EL CONVENTO DE SAN DIEGO

Dicen las *Memorias*, que Francisco aprendió en Lupiana «la gramatica y despues se perficiono en la Ciudad de Alcala juntando a esta el primor de la rethorica con algunos principios de estudios mayores, Vissitaua continuamente el conbento de San Diego de donde le vino un desseo grande de tomar el auito de religioso». Quizá se planteara acceder a alguno de los colegios mayores de la ciudad Complutense, para lo que era necesario el grado de licenciado en Artes<sup>409</sup>. Así lo hicieron otros jerónimos antes de pedir el hábito, como fray Juan de la Puebla, hijo también de honrados labradores que «Enuiaronle a la Vniuersidad de Alcala donde auiendo aprendido la Gramatica, alcanço la Plaza de Collegial Artista, y a dos años poco mas que gasto en el exercicio de la Philosophia con mucho aprouechamiento [...]»<sup>410</sup>. No parece que Santos tuviera el mismo recorrido, ya que frecuentaba «continuamente» el convento franciscano de Santa María de Jesús, vulgo de San Diego, fundado en 1446 por Don Alonso Carrillo y Acuña y célebre por ser el último retiro de San Diego de Alcalá, muerto en 1463 y canonizado por Sixto V en 1588<sup>411</sup>.

En contacto con los franciscanos debió permanecer Francisco hasta 1635 cuando figura solicitando el hábito jerónimo en San Lorenzo el Real, recordemos que su hermano mayor Alonso era franciscano descalzo. Instrumento para acercarnos al ambiente intelectual del convento de San Diego es el minucioso *Memorial ilustre de los famosos hijos del Real, grave, y religioso convento de Sta. María de Jesús*, de fray Diego Álvarez, en donde precisamente figuran por los mismos años, algunos religiosos oriundos de Los Santos de la Humosa, con los que Francisco podría tener parentesco, caso de fray Juan y fray Antonio de los Santos, siendo el apellido del segundo precisamente «de la Plaza»<sup>412</sup>. En el plano docente a principios de la década de 1630, destacaban en los claustros de San Diego, el toledano fray Juan de Soria († 1640), al cual «le admirò esta celebre Universidad Complutense por uno de los mayores Escolasticos, que florecieron, y lucieron en sus resperosos, y sabios Theatros»<sup>413</sup>, que regentó la cátedra de Teología en San Juan de los Reyes de Toledo,

---

<sup>409</sup> Las opciones eran varias, por ejemplo el Colegio de San Ildefonso, que contaba con becas preferentes para los nacidos en localidades de la diócesis de Toledo, caso de Los Santos de la Humosa, *vid.* RÚJULA Y OCHOTORENA, 1946; o el Colegio de San Ciriaco y Santa Paula de Málaga, fundado en 1611 por el obispo Juan Alonso de Moscoso, *vid.* GUTIÉRREZ TORRECILLA, 1988; o el Trilingüe de San Jerónimo, destinado al estudio del griego, hebreo y latín; o el de la Madre de Dios, fundado por Cisneros para estudiantes sin recursos. ALONSO/CASAD, 2004, pp. 121-125.

<sup>410</sup> PASTOR, 2001, t. I, p. 241.

<sup>411</sup> Sobre la fundación del convento de San Diego por el arzobispo Carrillo, *vid.* MIRECKI, 1991, pp. 67-68; ENRÍQUEZ, 1984, pp. 64-68; RIVERA RECIO, 1969, pp. 121-122.

<sup>412</sup> ÁLVAREZ, 1753, fols. 413 y ss.

<sup>413</sup> *Ibid.*, fol. 379.

incardinando los estudios hacia la defensa de la Inmaculada Concepción de María: «no solo libre de la culpa virginal en el primer instante de su ser; sino también de todo debito de contraherla [...]». Después llegaría a ser *guardián*, el equivalente franciscano a prior, del convento de San Diego, teniendo como compañeros lectores a «los famosissimos, è Ilustrissimos Minoritas: Merinero, y Urbina, bien conocidos en los Theatros de los Doctos», hasta tal punto, que «Era común proverbio en Alcalá: *Para presidir Urbina; para escribir Merinero; y Soria para arguir*»<sup>414</sup>.

Fray Juan Merinero (†1663) que llegó a ser obispo de Ciudad Rodrigo y Valladolid, fue aclamado como sabio maestro, leyó durante doce años continuados la Cátedra de Teología en el convento de San Diego «con aplauso de toda esta Universidad Complutense [...] Era muy querido de los sabios de esta Universidad, y le oían como a un Oraculo»<sup>415</sup>. A partir de 1632 se retiró en el convento de San Diego detentando el cargo de lector jubilado de Teología hasta que en 1634 fue elegido en *guardián* del convento de Madrid en donde emprendería importantes obras de ampliación y mejora<sup>416</sup>. Con respecto a fray Pedro de Urbina (†1663), hijo de los marqueses de Urbina, fue también lector de Teología y *Guardián* del convento de San Diego de Alcalá, llegando a alcanzar los cargos de Calificador del Consejo Real de la Inquisición, Comisario General de la Orden, Obispo de Coria, Arzobispo de Valencia y finalmente de Sevilla, cargo que detentó hasta su muerte. En 1628 Urbina, en colaboración con Soria y Merinero, escribió un *Memorial en defensa de las Doctrinas de el Doctor San Buenaventura, y Escoto; sobre el Juramento, que la Universidad de Salamanca hizo de leer tan solamente las Doctrinas de San Agustín, y Santo Thomàs*<sup>417</sup>.

En 1632, siendo Urbina *Guardián* del convento de San Diego se llevó a cabo la fundación de tres Capillas situadas junto a la puerta de la sacristía, dedicadas a tres franciscanos en proceso de canonización: fray Julián de San Agustín, fray Francisco de Torres, predicador apostólico y fray Juan Gómez Hortelano, cuyos cuerpos se podían venerar a través de una reja de madera pintada de verde. Al año siguiente, fray Pedro de Urbina consiguió que las tres capillas fueran acogidas bajo el patrocinio real, como ya lo era la Capilla de San Diego, recibiendo por parte de Felipe IV tres lámparas de plata con las armas reales y una libranza de 800 ducados para aceite de las mismas<sup>418</sup>.

Este sería el ambiente intelectual y teológico que atrajo el interés de Francisco de la Plaza, según las *Memorias*, allí le vendría «un desseo grande de tomar el auito de religioso», que a

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, fol. 380.

<sup>415</sup> *Ibid.*, fol. 387.

<sup>416</sup> Como «Aquel Dormitorio, y Librería, que son admirables [...]» el nuevo pavimento del Claustro bajo «todo de piedra berroqueña» y la fábrica del «Trasparente de el Altar mayor, con una curiosa bobeda, que es deposito de Difuntos», ÁLVAREZ, 1753, fol. 388.

<sup>417</sup> *Ibid.*, fol. 467.

<sup>418</sup> *Ibid.*, fols. 469-470.

diferencia de su hermano, finalmente no sería el ceniciento de la *seráfica familia*. De la apuesta por San Lorenzo el Real, el convento jerónimo más opulento y privilegiado, se puede colegir que las aspiraciones del joven Francisco no iban dirigidas precisamente a la abstinencia. Serán la música, la literatura y el trato cortesano, los ejes que Francisco aprenderá a cultivar a la perfección de ahora en adelante. En cualquier caso, desde el «seguro puerto de la Religión», la senda sería «más libre de peligros y segura de pantanos», tal y como se explica al comienzo de la vida del prior laurentino fray Marcos de Herrera, texto anónimo que encajaría perfectamente en la prosa de Santos:

Es el nacimiento la puerta por donde cada uno sale a participar de las miserias y calamidades de este mundo; y aunque es verdad ser uno tan solamente el fin para que fuimos creados, son muy diferentes los rumbos y caminos por donde cada uno tira; unos hay que, llevados de las mundanas pompas y felicidades caducas, echan por la vereda de su gusto, entregándose del todo a los más fantásticos bienes y deleites transitorios de esta vida, pareciéndoles consiste en ellos la bienaventuranza; otros hay que, con mejor conocimiento, considerando que las eternas felicidades tienen superior fundamento, y que no pueden consistir en las cosas perecederas de este mundo, quisieron asirse a las aldabas del cielo, sin desarraigarse totalmente de las cosas de la tierra. Finalmente, hay otros que, mirando la ceguera de los primeros, y al riesgo grande de los segundos, echan por el camino más trillado y seguro, para lo cual, dando de mano a las aparentes delicias del mundo, se acogen al seguro puerto de la Religión. Por esta última senda, como más libre de peligros y segura de pantanos, enderezó sus pasos el reverendísimo padre fray Marcos de Herrera<sup>419</sup>.

---

<sup>419</sup> *Epítome de la vida, hechos, y dichos del reverendo padre fray Marcos de Herrera, Prior dignissimo, que fue dos veces del Real Convento de El Escorial...*, en: DÍAZ, 2005, p. 8.

### III.VI.TOMA DE HÁBITO Y PROFESIÓN EN SAN LORENZO EL REAL

Como es sabido, la principal ocupación de los jerónimos de San Lorenzo era la liturgia solemne en la basílica y el cumplimiento de las infinitas honras, funerales y velas por los difuntos reales<sup>420</sup>. Por otra parte estaba la labor educativa<sup>421</sup>, por un lado el Seminario, para la enseñanza de cuarenta niños, aspirantes a la Orden o no<sup>422</sup>. Por otro el Colegio, con rango universitario<sup>423</sup>. Aunque Felipe II quiso que las cátedras del Colegio correspondieran a doctores externos a la comunidad, en el siglo XVII los jerónimos consiguieron hacerse con su control, al fin y al cabo allí se formaba la cúpula de poder del monasterio. En un territorio ambiguo estaba el estudio y catalogación de los fondos de la Biblioteca, para el que se solía contratar a eruditos externos, sin menoscabo de los internos. En otra dimensión, específicamente material, estaba la administración de las rentas, haciendas, huertas, granjas y ganaderías del enorme patrimonio monástico.

---

<sup>420</sup> Sobre la doble vocación del Real Monasterio hacia el oficio divino y la ciencia, ya se refería el notario apostólico Rolando de Veierstras, en 1598 en su *Memorial* sobre el traslado de reliquias, *vid.* ESTAL, 1964, p. 440; HERNÁNDEZ, 1993, t. I, p.14. Sobre el culto solemne en El Escorial, en el siglo XVII, el texto más importante es el publicado en 1636 por fray Martín de la Vera: *Ordinario y Ceremonial, según las Costumbres y Rito de la Orden de Nuestro Padre San Gerónimo*, texto de aplicación obligatoria para toda la Orden, que como ha señalado Hernández reflejaba la propia experiencia escorialense, *vid.* HERNÁNDEZ, 1993, t. I, p. 22.

<sup>421</sup> Según Trento (sesión XXIII, regla 18, 15-7-1563), todos los obispos debían fundar en sus diócesis colegios y seminarios. Sigüenza asegura que Felipe II había tomado la decisión de incorporar a su fundación un Colegio y un Seminario precisamente para servir de modelo y estímulo a los obispos, *vid.* ZARCO [1917] 1987, p. 172; OSTEN SACKEN [1979] 1984, p. 92 y ss;

<sup>422</sup> La estructura del Seminario la explica con detalle Juan Alonso de Almela: «hay cincuenta personas en el seminario que son cuarenta niños que aprenden la gramática, retórica y poesía [...] de trece a quince años de edad, elegidos por Su Majestad y aprobado por el prior; cristiano viejo; las dos partes, de los lugares donde tiene renta eclesiástica la casa y la otra parte, de hijos de criados del Rey o favorecidos suyos o parientes de frailes. Están cuatro años y después, de los más hábiles de éstos y más pobres, concurriendo virtud, eligen tres de ellos para artistas y tres para teólogos y cuatro familiares que también tienen para que los sirvan, uno de los cuales es maestro de Música para todos» *vid.* ALMELA [1593] 1962, p. 70. Cfr.: ZARCO, 1930, p. 186; HERNÁNDEZ, 1993, t. I, p. 16 y ss.

<sup>423</sup> Al respecto siempre se cita la carta del padre General fray Jerónimo de Alabiano a Felipe II, de 22 de agosto de 1564, en la que el religioso advertía de los inconvenientes de añadir un colegio a la fundación: «[...] así como conviene que en la Orden haya letrados y personas doctas en número y cantidad competente para que en todas las casas de ella haya el oficio del púlpito y para leer y confesar, etc. así no conviene que haya exceso en haber muchos letrados como los hay en la Orden de Santo Domingo y en otras partes, porque comúnmente las letras se excusan del coro y oficio divino, porque es nuestro principal y primer instituto, y habiendo muchedumbre de letrados, dejaríamos nuestro principal intento y tomaríamos el accesorio por principal, lo cual sería grave inconveniente y vendría la Orden a hacer su oficio como las otras, distraídas en letra y caería mucho de la mortificación, modestia y recogimiento que ahora tiene», citado en: MODINO, 1985, t. I, p. 140.

Según consta en el *Libro donde se escriuen los nouicios*, el 20 de abril de 1635 Francisco de la Plaza, tomaba el hábito jerónimo en San Lorenzo el Real, tendría entonces diecinueve años<sup>424</sup>. Seguidamente comenzaba el año de noviciado, previo a la profesión en la Orden. En los cuatro primeros meses, muchos de los candidatos se despedían voluntariamente o eran rechazados, fundamentalmente por motivos de aptitud, salud o condición física. Las fichas de los rechazados aparecen tachadas y en los márgenes son frecuentes los: «fuesse», «hecharonle», «despidieronle por enfermo», «por poco sano», o incluso el curioso: «hecharonle por pequeño» acompañado de un monigote garabateado que parece representar a un sujeto con las piernas muy cortas<sup>425</sup>.

Como ya hemos comentado uno de los factores determinantes para quedarse en un monasterio jerónimo era la voz, en este sentido Francisco de la Plaza contaba con dotes naturales y el aval de la Capilla de Lupiana. No tendría la misma suerte un tal Pedro de Godoy, de Jaén, que había tomado el hábito unas semanas después que Francisco, al cual «despidieronle a los 8 meses por no saber cantar»<sup>426</sup>. Otro factor decisivo, pero no tan determinante, era tener una buena formación en gramática, retórica y latín. Según las *Memorias*, Francisco no solo reunía las condiciones requeridas, sino que al parecer las superaba: «procedió el año del nobiziado no solo dando muestras grandes de Virtud si no es también de entendido», superando el período de prueba sin problemas, tal y como se anota al margen de su ficha: «Recibido a los 4 meses y a los 8 y a la profesión Llamose fray Francisco de los santos». Fue uno de los tres únicos muchachos que profesaron de un total de diez aspirantes registrados en 1635, sus firmas aún torpes y con frecuentes manchas de tinta, figuran en las páginas del libro de novicios<sup>427</sup>.

El Noviciado ocupaba un sector específico dentro del convento, situado en «lo mas inmediato a los Empizarrados, y Caballetes», concretamente en las buhardillas de la fachada sur, en donde estaban las «Celdas de los Monges nuevos»<sup>428</sup>, con el claustro de los Evangelistas a un lado y la huerta conventual a otro. Era un sector estrictamente conventual, separado del

<sup>424</sup> BNE, Mss. 13.476. El libro comienza en 1621 siendo maestro de novicios fray Antonio de La Peña, la toma de hábito del padre Santos está firmada en el fol. 18, *vid.* Apéndice documental. La petición de toma de hábito se podían pedir a partir de los 16 años, así lo hizo por ejemplo fray Marcos de Herrera y fray Antonio Mauricio, con el cual: «repararon en que era muy niño y pequeño para emprender cosa tan ardua», *vid.* PASTOR, 2001, t. I,

<sup>425</sup> BNE, Mss. 13.476, fol. 20vº. En las *Memorias sepulcrales* hay varios pasajes que ilustran la importancia que se concedía a la estatura de los frailes, en la vida de fray Bartolomé de Santiago (†1630) se dice que «Tenia autoriçada presencia, buena estatura de cuerpo, proporcionado el alto con el grueso, de suerte que lo arrastraban las capas quando celebraua aun en las fiestas de Prior; antes parecía que se auian cortado a su medida [...]» (PASTOR, 2001, t. I, p. 240).

<sup>426</sup> BNE, Mss. 13.476, fol. 18vº.

<sup>427</sup> Los otros dos aspirantes que llegaron a frailes fueron Pedro García de Parada que profesaría el mismo día que Santos como fray Pedro de Alaejos, y Matheo Moreno que lo haría como fray Mateo de Llana, de ninguno de los dos haría mención Santos en la *Quarta parte*.

<sup>428</sup> SANTOS, 1657, fol. 74.

Seminario y el Colegio, ya que estaba destinado exclusivamente a los muchachos que habían pedido el hábito de San Jerónimo en la misma casa. Desde la fundación estuvo compuesto por unos cuarenta jóvenes, de los que salían los cien monjes que debían formar la comunidad según había dejado prescrito Felipe II en la *Carta de Fundación* de 1567. Santos incluye una detallada descripción del sector en todas las ediciones de su *Descripción*, de hecho es el primero que documenta con detalle su situación, organización, mobiliario y decoración, anotando también los cambios introducidos después del incendio de 1671. Ni Juan Alonso de Almela, ni el padre Sigüenza habían tratado del asunto. Este interés particular de Santos, que amplía nuestro espectro de conocimiento del edificio, responde a su voluntad por subrayar la ejemplaridad de la vida monástica escurialense.

Alejado necesariamente del resto de dependencias del monasterio, el Noviciado se presentaba como un mundo aparte, al cual se accedía por dos escaleras, la principal estaba situada dentro de la Celda del Maestro de Novicios, instructor y custodio de los jóvenes. En dicha celda describe Santos «[...] vn Estante con libros de deuocion, en que el Maestro les lee, y explica cada dia dos vezes, alguna lección espiritual [...]». En el testero oriental se situaba un altar no consagrado presidido por un «Relicario grande, con muchas reliquias estimables». Por las paredes no faltaban «algunos Quadros de Pinturas, cuyas historias diuinas excitan tambien por su parte à seguir el camino verdadero». Santos se detiene especialmente en la «retirada» Capilla del Cristo del Noviciado, presidida por un «Santo Christo en la Cruz, de bulto, poco menos que el natural, muy deuoto», siendo llamativas en el suelo las «salpicaduras de la sangre», testimonio de los ejercicios penitenciales de los novicios<sup>429</sup>.

En el Noviciado también estaba la Capilla dedicada a Nuestra Señora del Noviciado, en donde el prior formaba capítulo con los novicios cada domingo y miércoles por la tarde. La capilla, con acceso directo desde la celda alta del prior, también era visitada por los monarcas y la corte. Según refiere Santos, la reina Mariana de Austria tenía especial veneración a la imagen, a la que donó un vestido. También se hizo un retablo tallado: «decente, con sus Cortinas delante, que siguiendo el exemplar de su Reina, ofreció D. Fernando de Fonseca, Ruiz de Contreras, Marques de la Lapilla, del Consejo de su Magestad, y su Secretario de Estado, y del despacho vniuersal»<sup>430</sup>. Nada sabemos de este retablo, que posiblemente desapareció en el incendio de 1671. Sí es importante el dato de que fuera donado por un personaje de tanto calado e influencia, el mismo

---

<sup>429</sup> Al parecer, el Cristo del Noviciado era de «pasta de cartón» y se salvó milagrosamente del incendio de 1671, (también las manchas de sangre), según el testimonio del embajador imperial Francisco Eusebio Pötting, *vid.* ANDRÉS, 1970, p. 82, nota 8. Bermejo lo identifica con el enviado a Felipe II por los primeros cristianos de Filipinas, *vid.* BERMEJO, 1820, p. 254.

<sup>430</sup> SANTOS, 1657, fol. 74vº.

que asistió a las capitulaciones matrimoniales de la infanta María Teresa y que según Palomino fue retratado por Velázquez<sup>431</sup>. La noticia del nuevo retablo no podía escapársele a Santos ya que evidenciaba hasta que punto la corte amparaba a San Lorenzo ya desde su misma base generatriz del Noviciado.

A los lados del altar describe Santos dos estantes con libros «de los muchos que juntò el Fundador en esta Casa, los pusieron en esta pieza comun, para que todos pudiesen gozar, y aprender su santa doctrina sin salir del Noviciado<sup>432</sup>». No menciona título, pero el *Libro donde se escriuen los nouicios*, contiene al final una nota, fechada el 21 de mayo de 1678, en la que se afirma que: «Ay en el noviciado sesenta cuerpos de Libros de fray Luis de Granada, treynta del symbolo, y otros treynta de las obras, y todos están encuadernados con pergaminos blancos. en las tres Celdas del Christo, y en la del Maestrillo, ay en todas quatro un Santo Thomas, obras de Falconi; y otro de la vida del Padre Juan de Falconi; encuadernados con pergaminos blancos [...]»<sup>433</sup>.

Concluido el Noviciado Santos profesó en la Orden el 26 de abril de 1636 se fecha el *Expediente de Limpieza de Sangre del novicio Francisco de la Plaza*, documento indispensable para entrar en una Orden que presumía de estar constituida por cristianos viejos sin *mancha* alguna de sangre judía o mora<sup>434</sup>. A favor del impoluto linaje del postulante y de toda su parentela, testificaron Francisco Moreno, Juan de Zirulas, Alonso Legordo y Pedro Izquierdo, vecinos de Los Santos de la Humosa, ante el alcalde de la villa: Alonso Sanz. Fray Faustino de Santorcaz fue el monje profeso de San Lorenzo enviado para el efecto<sup>435</sup>. Según se registra en el *Libro de las Profesiones de los novicios* el 11 de mayo de 1636, cumplido el año de Noviciado, Francisco de la Plaza profesaba como monje jerónimo de San Lorenzo el Real. A partir de ese momento abandonaba para siempre su apellido en el siglo para adoptar su nombre en religión<sup>436</sup>.

---

<sup>431</sup> PALOMINO, 1724, p. 333. Sobre el retrato, *vid.* JUSTI [1888] 1999, pp. 467-468; TORMO, 1949, p. 297; MORÁN TURINA, 2008, p. 35 y 102.

<sup>432</sup> SANTOS, 1698, fol. 90.

<sup>433</sup> BNE, Mss. 13.476, fol. 139 vº

<sup>434</sup> Exigencia que no declinó, según los Actos Capitulares, el 22 de enero de 1649 se acuerda que «antes que se Receuiessen al ábito los Novicios, se hiciessen secretas de su limpieça y costumbres; y bino El conuento En ello», MANRIQUE, 2004, p. 703.

<sup>435</sup> Oriundo de Santorcaz, población situada a cinco kilómetros de Los Santos de la Humosa, podría haber sido el Maestro de Novicios que tuvo el padre Santos, murió desempeñando ese puesto el 26 de abril de 1639. Cuenta con una extensa *Memoria sepulcral* que trae a la mente la minuciosidad narrativa del padre Santos y que coincide en muchos puntos con su biografía en la *Quarta parte*, de poder confirmarse su autoría estaríamos ante uno de los primeros textos que dieron crédito literario al jerónimo, *vid.* PASTOR, 2001, vol. I, pp. 353-357; SANTOS, 1680, p. 767.

<sup>436</sup> BNE, Mss. 13.478: «LIBRO PARA QUE LEAN / POR EL LOS NOVICIOS / EL DIA Q, PROFESSARE / LAS CARTAS DE SUS / PROFESSIONES / Profesiones / 1595 – 1681.» [Fol. 1]: “Nuestro Padre mando hazer este libro para que se escriuan en el las cartas de profession de los Nouicios y no en papeles y que se lleue al Choro este libro el ora que professare alguno, escripta y firmada la carta de su nombre para que le tenga en las manos. Porque el grande no es tan apropósito para llevarse al Choro, pero que luego se

La ceremonia de profesión se celebraba en el Coro, el postulante una vez vestido con el hábito, se arrodillaba ante el prior sosteniendo en sus manos la regla de San Agustín. A continuación leía en voz alta la cédula que incluía su compromiso de obediencia hacia Dios, la Virgen, San Jerónimo y el mismo Prior, así como «vivir sin propio y en castidad hasta la muerte», reconociéndose «christiano viejo de todos quatro costados» y que «si en algún tiempo se hallare que tengo alguna raça de Judío o Moro quiero ser hechado de la orden de Nuestro Padre San Geronimo y que la profession que hago no me valga»<sup>437</sup>. El prior que escuchó estas palabras, fray Antonio Mauricio, había sido electo el 28 de abril, detentando el cargo poco más de cinco meses ya que murió el 22 de octubre del mismo año<sup>438</sup>. Fue uno de los monjes cultos vinculado a la laurentina que mantuvo interés por la exégesis bíblica, según refiere Santos en la *Quarta parte*, fue Rector del Colegio, bibliotecario y catedrático de Escritura Sagrada, traductor del griego y discípulo de Arias Montano: «cuyo modo de interpretar las Escrituras siguiò con excelencia»<sup>439</sup>.

---

passen a el las cartas de la profession y las firmen los que la hicieren. año 1596 era prior el *padre fray Garcia de Santa Maria*.” [Más abajo, con otra letra]: «Para la zelda del Maestro de Nouicios».

<sup>437</sup> BNE, Mss. 13.478, fol. 58

<sup>438</sup> *Libro primero de los Actos Capitulares*, Vol. I. 1., 2004, p. 491.

<sup>439</sup> SANTOS, 1680, pp. 752-753. Sobre la figura de Mauricio, *vid.* ANDRÉS, 1965 (d), pp. 491-511; 1973, pp. 695-718.



### III. VI. COLEGIAL EN SAN LORENZO EL REAL

Como es sabido añadir un colegio y seminario a la fundación fue una decisión trascendental de Felipe II que afectó de forma directa a la arquitectura del edificio, finalmente las dependencias educativas ocuparon cinco crujías, lindando al sur con el Patio de Reyes y al oeste con el Palacio. El Seminario se ubicó en el ángulo noroeste, correspondiéndole un claustro y teniendo su entrada específica desde la fachada principal de poniente. El Colegio ocupó los otros dos claustros, disponiéndose las Aulas de Artes y Teología paralelamente al patio de Reyes. Como antesala de las aulas y separando ambos patios se encontraba el paraninfo, también llamado *passo* o teatro cubierto, espacio singular que diferencia sustancialmente el sector colegial de su correspondiente conventual. El acceso específico al Colegio se hacía desde el vestíbulo de la basílica, por la puerta frontera a la de la portería del convento.

Las *Memorias sepulcrales* dicen que Francisco de los Santos tras la profesión: «hiua en aumento cada dia caminando de virtud en virtud y descubrio un singular numen poético que divertía y no molestaua adbirtiendo el Superior tan sobresaliente abilidad determino embiarle al Colegio y por no tener el tiempo suficiente le embio por oficial». El prior que pudo advertir esas cualidades del joven debió de ser fray Juan de la Serena<sup>440</sup>. Continúan las *Memorias* diciendo que: «Passo despues a Colegial donde se aplico con mas veras a las letras. Acauados los quatro cursos de Philosophia y los de Theologia fue elegido en lector passante y rejento la Cathedra con tal asiento que le dieron la renta de aquel año». Se trata de una frase encomiástica dirigida a resaltar la figura del padre Santos, con ella se quiere decir que siendo pasante, regentó la cátedra tan bien, que le dieron la retribución merecida. Tras el tiempo de colegial, que duraba ocho años, dependiendo de la agudeza demostrada, podían ser elegidos en pasante o vicerrector, esperando la oportunidad de acceder a alguna cátedra. El ascenso dentro de la cátedra era primero Artes, luego Vísperas y por último Prima. La cúspide del proceso era llegar a ser rector, cargo que se ejercía por trienios. Los lectores del Colegio al ser de la propia casa no tenían sueldo establecido, en pago por sus servicios y como estímulo, recibían de vez en cuando limosnas a modo de pequeñas retribuciones, como la que recibió Santos por sus méritos<sup>441</sup>.

---

<sup>440</sup> Confirmado en el cargo el 10 de diciembre de 1636, *vid.* MANRIQUE, 2004, vol. I. 2., 2004, p. 541.

<sup>441</sup> Así se recoge en los Actos Capitulares, el 3 de noviembre de 1645 se acordó dar la limosna acostumbrada a los lectores del Colegio por «lo mucho *que* trabajan y a lo bien *que* cumplen con sus obligaciones [...] se Les diesse a título de Limosna lo que otras veces se Les ha dado, *que* es ochenta ducados al *padre* lector de Prima; sesenta, al de Vísperas y cinquenta, al de Artes», *vid.* MANRIQUE, 2004, p. 683. Con respecto a las recompensas de los catedráticos y lectores de los colegios jerónimos,

Según las *Constituciones* dadas por Felipe II, el Colegio de San Lorenzo tenía varias clases de docentes: Pasantes, Lectores y Catedráticos<sup>442</sup>. Sintetizando mucho se podría decir que los Pasantes eran los colegiales aventajados, que permanecían cuatro años más en el Colegio, teniendo ciertas obligaciones como sustentar actos mayores. Los lectores actuaban de sustitutos de los catedráticos, cuando estos no podían asistir a la cátedra por diversos motivos, y los catedráticos eran lo que consideraríamos como profesores titulares<sup>443</sup>. Felipe II quiso, y así lo expresó en la *Carta de Fundación*, que las cátedras correspondieran al clero secular<sup>444</sup>. No obstante, los jerónimos terminaron por monopolizar la enseñanza en el Colegio, consiguiendo que Felipe II admitiera la posibilidad del cambio en su último codicilo de 1598. Para el aposento de los profesores externos a la comunidad, Juan de Herrera proyectó en 1583 fuera del cuadro monástico, la llamada Casa de los Doctores. En las *Constituciones* del Colegio de San Lorenzo se establecieron tres cátedras, dos de Teología: Prima y Vísperas y una de Artes, de ahí, seguramente la distribución tripartita del edificio proyectado por Juan de Herrera. Tras la internalización de los cargos, el edificio perdió su función originaria, siendo ya en 1617, vivienda de los médicos, barberos, Conserje de Palacio y Mayordomo del Príncipe. Figurando además en ese año un fraile domino (acaso Maíno), que enseña a pintar al «Príncipe Nuestro Señor», es decir el futuro Felipe IV<sup>445</sup>.

Las *Memorias* dicen que Santos no tenía «el tiempo suficiente» para entrar en el Colegio, por lo que fue enviado como «oficial». Según las *Constituciones*, debían de haber pasado por lo menos tres años desde la profesión para admitir a un candidato en el Colegio, estando establecida la edad mínima de los colegiales en los veintidós años, y la máxima en los treinta<sup>446</sup>. Francisco de los Santos profesó con veinte años, le faltaban por tanto dos para ser admitido como colegial. No sabemos con certeza en qué consistía ser admitido en el Colegio como oficial, pues no se alude a esta posibilidad

---

en una carta que el General fray Cristóbal de Santa María, envía en 1633 a los monasterios de la Orden, si bien referida solo a los Colegios de Sigüenza, Salamanca y Ávila, se dice: «Para q los Maestros tengan alguna ayuda de costa para libros, del repartim<sup>to</sup> q se haçe se les aplicara al cathedratico de Prima de Siguença sesenta ducados y al de artes quarenta. Al cathedratico de Prima de Salamanca setenta y al de Visperas quarenta, al Maestro de estudiantes treynta, a los dos lectores de Auila treynta ducados a cada uno y a todos sus misas como asta aqui, y cada Capitulo General se dara quenta a los Religiosos de como se a repartido el dinero q se recojiere en Madrid y los collegios y los superiores de los Collegios traeran las quantas de los gastos firmadas y juradas de todos los diputados» (AMP, Actos de los capítulos generales y privados de la Orden de San Jerónimo, t III, fol. 475 vº). Agradezco esta información a Fernando Pastor Gómez-Cornejo y su inestimable ayuda en todo lo referido al Colegio de San Lorenzo.

<sup>442</sup> Según deseo de Felipe II, el Colegio de San Lorenzo tuvo desde el principio unas *Constituciones*, ya discutidas por el General de la Orden en 1565 y aprobadas en 1567. En vida de Felipe II serían revisadas y ampliadas al menos en tres ocasiones en 1570, 1575 y 1579. Felipe III en 1618 volvería a reformarlas y finalmente Felipe IV en 1626, sin cambios sustanciales, *vid.* MODINO, 1962, pp. 136, 138, 141-147, 138.

<sup>443</sup> *Vid.* MODINO, 1962, pp. 167, 169, 176 y 183.

<sup>444</sup> Para el tema del Colegio, su organización, lecciones y profesores, *vid.* MODINO, 1962, pp. 176-184, para el tema concreto de las provisiones de cátedras, pp. 176-184; y también ANDRÉS, 1975.

<sup>445</sup> Sobre la Casa de los Doctores, *vid.* VVAA, t. V, 1998, pp. 388-390.

<sup>446</sup> *Vid.* MODINO, 1962, p. 163.

en las *Constituciones*, tampoco sabemos si lo hizo inmediatamente después de profesar o transcurrió al menos un año. Lo más probable es que comenzara como oficial el primer curso de Artes en 1637, concretamente a principios de octubre, el día de San Jerónimo, fecha en la que daba inicio el curso académico. En 1638, una vez cumplidos los veintidós años, continuaría el segundo curso de Artes ya como colegial. Lo que sí parece claro es que desde su llegada a San Lorenzo el Real, las aptitudes y capacidades de nuestro autor habían llamado la atención, destacando como «entendido» y desarrollando aquel «singular numen poético» que consolidó su prestigio en el Colegio.

De los dieciséis colegiales que eran admitidos cada trienio en el Colegio, cuatro debían ser profesos de San Lorenzo y doce proceder de otros conventos de la Orden, quedando excluidos de enviar candidatos los conventos pequeños de menos de trece religiosos, y los colegios de Salamanca y Sigüenza. Estos candidatos externos pasaban un doble examen, el de su casa de profesión, y el de San Lorenzo el Real, en el que participaban Prior, Rector y Diputados. Se valoraba que el futuro colegial estuviera suficientemente instruido en latinidad y mostrara tener ingenio y habilidad para el estudio, siendo examinados con epístolas de San Jerónimo: «las cuales abrirá un religioso con cuchillo por tres partes y será examinado en las dos de ellas, la una, la que escogiese el que se ha de examinar y la otra la que el Prior señalare»<sup>447</sup>. En las *Constituciones* no se especifica en qué consistía el examen de los cuatro colegiales profesos de San Lorenzo, quedando en manos del Prior la potestad de elegirlos y examinarlos<sup>448</sup>. A los cursos del Colegio: Teología y Artes y Seminario: Gramática y Latín, podían asistir también seglares de los pueblos de la comarca, los cuales tenían en las aulas «su apartamiento y entrada diferente», quedando prohibido el que pudieran dormir o comer en el Monasterio «sino fuese dándole de comer, como a pobre por vía de limosna, fuera del Colegio».

El plan de estudios comprendía un total de ocho años<sup>449</sup>, los cuatro primeros estaban dedicados a Filosofía o Artes y los cuatro últimos a Teología. Según las *Constituciones*, los cursos de Artes estaban impartidos por un Lector catedrático en la materia. Comenzaban dedicando tres meses a «leer las Sùmulas que se leyeren en Alcalá», seguían otros tres meses en los que se leían «los primeros siete capítulos de los Principios de Aristóteles», así como «los silogismos que les fuere pidiendo el texto». Los siguientes cuatro meses, hasta julio, se abordaba la Filosofía de Aristóteles, con especial detenimiento los libros quinto y séptimo: «donde ha de declarar las principales cuestiones que trata santo Tomás y Cayetano, en el opúsculo, *De Ente et Essentia*», y el libro duodécimo «como el más principal entre todos». Lo restante del curso, es decir hasta el 10 de

---

<sup>447</sup> MODINO, 1962, p. 164.

<sup>448</sup> MODINO, 1962, p. 162.

<sup>449</sup> En la *Memoria* fray Juan de la Puebla (†1651) se apunta que fue electo colegial «[...] en numero de los quatro que van al Collegio de quatro en quatro años, y auiendo corrido los ocho que se acostumbra[n] cumpliendo las obligaciones [...] asi en las artes como en la Theologia, se voluio al conuento [...]», PASTOR, 2001, t. I, p. 241.

agosto, en que comenzaban las vacaciones, el colegial artista debía leer, en vez de la *Ética* de Aristóteles, «lo que pudiere *De habitibus et virtutibus* por Santo Tomás en la *Prima secundae*».

Los cuatro cursos de Teología eran impartidos por dos Lectores catedráticos en dicha materia, había dos lecciones diarias por la mañana y por la tarde «además del tiempo que sea necesario detenerse con los estudiantes a la puerta del aula satisfaciendo a las dudas que le preguntaren»<sup>450</sup>. Dichas lecciones estaban dedicadas a la doctrina y partes de Santo Tomás, en los dos primeros años se leían las cuestiones *De Trinitate*, *De Angelis*, *De Incarnatione*, *De Adoratione* y *De Sacramentis*. En los otros dos años se leían la *Prima* y *Secunda secundae* y *De peccatis et de gratia*, «y habiendo de dejar de leer alguna materia sea la *De legibus*»<sup>451</sup>. Además de las lecciones, estaban las «conferencias», en las que los catedráticos preguntaban y resolvían dudas y las «conclusiones», en las que los propios colegiales argumentaban lo aprendido, en ambas debía estar presente el Rector «para que vea quién estudia con diligencia y lo que aprovecha cada uno»<sup>452</sup>.

El rector era la cabeza de toda la institución, era obligatorio que fuera profeso de San Lorenzo, hubiera sido colegial en el mismo y que contara con un mínimo de treinta y cinco años de edad. Su elección se hacía canónicamente por votos secretos en los que participaban los cinco diputados del convento, y dos monjes elegidos entre los más antiguos profesos que hubieran sido colegiales de San Lorenzo. El prior, como máxima autoridad del monasterio era el encargado de escrutar los votos y tenía la última palabra al respecto, disponiendo de diez días para deponer al elegido sino era de su agrado. El cargo de rector se renovaba cada vez que había cambio de prior, vicario y diputados ya que «nuestra intención y voluntad es que el dicho Rector dependa y esté sujeto al Prior de San Lorenzo, como dicho es y no se entienda que es prelado o cabeza de por sí»<sup>453</sup>. El rector estaba obligado a residir en el Colegio y en caso de ausencia, el prior elegía en calidad de vicerrector a un pasante que fuera profeso de San Lorenzo.

El último licenciado externo a la comunidad que dio clases en San Lorenzo fue Pedro de Campos, catedrático de Gramática del Seminario, que renunció al puesto. Seguidamente la comunidad acordó en el Capítulo del 2 de marzo de 1640, que la plaza recayera en un conventual: «puesto que auía muchos que lo podían haçer con toda aceptación, de que también se seguiría aorrar la casa por lo menos doscientos ducados en cada vn año»; lo que supondría un «mayor aprouechamiento en los estudiantes, assí en el estudio como en las costumbres, junto con que aorraría el conuento la mayor parte de la renta que tiraua el maestro seglar, cossa en ningún tiempo más considerable que aora por el gran aprieto en que el conuento se veía». La propuesta

---

<sup>450</sup> MODINO, 1962, p. 169.

<sup>451</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>452</sup> *Ibid.* p. 172.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 158.

quedó aprobada con los votos favorables de todos los miembros del tribunal, menos uno, procediéndose a solicitar la consiguiente dispensa real que permitió alterar las Constituciones del Colegio<sup>454</sup>. En las *Memorias* a veces se dejan entrever los *peligros* que para un religioso podía tener la dedicación al estudio en el Colegio, aunque fuera el de la misma casa, por ejemplo en la vida de fray Domingo de Rivera (†1683) se dice que «Salio muy lucido Gramatico, y grande humanista, por lo qual haviendose de elegir Colegiales para las vecas entro a poseer vna de ella, y la tuuo dos años; mas conociendo las vanidades y pretensiones del mundo, y que no eran conformes a la inclinación de su natural [...] renuncio la veca, y pidio ser admitido a ntra Compañía [...]»<sup>455</sup>.

---

<sup>454</sup> Vid. MANRIQUE, 2004, p. 587. Gracias a los *Libros de cuentas del Monasterio* (vid. MEDIAYILLA, 2009), podemos precisar los nombres y sueldos anuales, de los profesores externos a la comunidad que tuvo el Colegio de San Lorenzo. Entre 1576 y 1578, figuran el Doctor Sebastián Páez, catedrático de Prima de Teología, es al que fray Juan de San Jerónimo se refiere como Sebastián Pérez, conocido como Sebastián Pérez de la Santa Cruz, obispo de Burgo de Osma (1582- 1593), ocupándose por deseo de Felipe II de la formación del Colegio universitario de Santa Catalina, vid. ANDRÉS, 1975, pp. 28-30. Nacido en Montilla, Córdoba, en 1526 en una familia de conversos portugueses, fue profesor del Colegio Mayor de Oviedo de Salamanca, vid. GARRAMIOLA PRIETO, 2001, pp. 169-173. El Doctor Caja, catedrático de Vísperas de Teología, se trata de Isidoro, también llamado Isidro Caja de la Jara, que fue obispo de Mondoñedo (1582- 1593); el Doctor Francisco de Astorga, catedrático de Artes, muere en San Lorenzo en 1581; el Doctor Miguel Martínez, catedrático de Prima de Teología, muere en San Lorenzo en 1588, seguramente fue el primero que habitó la Casa de los Doctores. Tras la muerte de este último, el prior Miguel de Alaejos forzó el nombramiento de un jerónimo: fray Juan de la Santa Cruz. Entre los años 1576 y 1578, figura el Licenciado Sánchez, catedrático de Gramática; el Bachiller Pedro González, repetidor de Gramática; y el Doctor Nieto, letrado del Monasterio. Entre los años 1587 y 1589, figura de nuevo el Doctor Miguel Martínez, como catedrático de Prima de Teología; el Licenciado Gonzalo Gutiérrez Mantilla, catedrático de Vísperas de Teología; el Doctor Bartolomé de la Fuente, catedrático de Artes, también figura en el curso 1590-1591 como catedrático de Vísperas de Teología, llegó a ser capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, se trata del único catedrático del Colegio que testificó a favor del padre Sigüenza durante su proceso inquisitorial, vid. ANDRÉS, 1975. También figuran el licenciado Juan García, catedrático de Gramática; Alonso Montes, repetidor de Gramática; y el Doctor del Campo, letrado. Los años 1590 a 1594, figuran el Doctor Pedro Martínez, catedrático de Vísperas de Teología; el Doctor Martínez de Espinosa, catedrático de Artes; y el Doctor Martín de Isasa, catedrático de Artes. En 1590 Sigüenza consiguió que la cátedra de Artes recayera en fray Francisco de Trujillo, que fue profesor durante el curso 1590-1591, luego sustituido por Isasa en el curso 1591-1592. A partir de los años 1610-1620, ya no figuran catedráticos ajenos a los jerónimos en los *Libros de Cuentas*.

Con respecto a los lectores de Escritura Sagrada, cargo que también ocupó Santos y con el que figura en todas las ediciones de su *Descripción*, los actos capitulares de 30 de mayo de 1692, informaban que podían suprimirse por las tardes, al igual que el resto de casas de la Orden, por razones extraordinarias del tipo: «salir la Comunidad a la guerta o Campo, ya en verano, ya en hyvierno o algún Nocturno de Diffuntos, Vísperas de Prior, Vicario o Rector o Honras y otro qualquier, aunque no fuesse ocupación de mas que de vn quarto de hora, se omittía y hauía omittido la leccion de Escripura en todos los días que lo dicho o alguna cosa de ello sucedía [...]» (MANRIQUE, 2004, p. 878).

<sup>455</sup> PASTOR, 2001, t. I, pp. 255-256.

### III.VII. PRIOR EN BORNOS Y BENAVENTE

Dicen las *Memorias sepulcrales*, que tras la publicación de la *Descripción*, fue elegido Rector del Colegio, «y le gouerno con mucha paz y oserbanzia», para este tema, véase la transcripción completa de la Visita realizada al Colegio por Santos siendo prior en 1686. Después siguieron sus primeros nombramientos como prior, primero en Bornos: «no solamente conseruo el Monasterio en lo esp(i)ritual sino es tambien le adelanto mucho en lo temporal pues hizo que se fabricasen vnos molinos que oi mantienen aquella Comunidad». Santos fue prior del monasterio de Nuestra Señora del Rosario en Bornos, Cádiz, de 1662 a 1665. Aunque en principio podría parecer un destierro, desde luego Bornos no era un monasterio menor, fundado como panteón en 1494 por don Francisco Enríquez de Ribera, Adelantado mayor de Andalucía, y su esposa, doña Leonor Ponce de León. Muy próximo al monasterio estaba el suntuoso palacio de los Adelantados Mayores de Andalucía, con sus célebres jardines renacentistas que aún en parte se conservan<sup>456</sup>. Santos en la *Quarta parte*, con su discreción habitual solo nos dice que fue «fundado en ameno sitio, rodeado de Huertas y de muchas Palmas»<sup>457</sup>. Centra el discurso en las vidas de los religiosos memorables, de las que podemos sacar algún dato que ilustra el ambiente cultural del convento. Santos también alude brevemente a su priorato:

Puedo yo dezir, por auerlo experimentado siendo indigno Prior de aquel Monasterio, que parece heredò el ser Casa de piedad de su Excelentissimo Fundador el Señor D. Francisco Enriquez de Ribera, pues aunque han sido muchos los empeños que han tenido, nunca ha faltado en ella el socorro, y consuelo à los necessitados, ni el animo lleno de Fè y Charidad para remediarlos, que es el que mueue à Dios para estos prodigios, que assi en aquel Conuento, como en otros de la Orden, ha obrado tantas vezes<sup>458</sup>.

---

<sup>456</sup> Según Sigüenza, el fundador quiso hacer una casa muy ilustre, para ello el monasterio fue labrado en mármol de Génova, *vid.* MATEO / LÓPEZ-YARTO/ PRADOS, 1999, pp. 61 y 141-142

<sup>457</sup> *Vid.* SANTOS, 1680, pp. 670-678. Sobre la historia del Monasterio de Nuestra Señora del Rosario de Bornos existe un manuscrito del siglo XVIII, procedente del Convento del Corpus Christi de la ciudad, que no hemos podido consultar: Fray Pedro Mariscal de San Antonio, *Campos Elysios Christianos. / Historia / y Antigüedades de la Villa de / Bornos, y su Comarca. / Fundaciones de sus Conventos, e / Yglesias. / Y / Milagros, que ha hecho Dios por / la invocación del Santísimo / Christo del Capítulo, que se / venera en el Monasterio / de N. Señora del Ro- / sario del Orden de / S. Gerónimo de / dicha Villa. / Por F... Pre- / dicador, y Lector de Sagrada Escri- / tura de dicho Monasterio. / Año de 1731.* (Archivo de la «Asociación Cultural Amigos de Bornos»). Sobre el monasterio y su Colegio de la Sangre, *vid.* BARRA RODRÍGUEZ.

<sup>458</sup> SANTOS, 1680, p. 677.

Entre los monjes destacados de Bornos, Santos cita al docto Fray Jorge de Ronda, como varón grande:

[...] assi en virtud, como en letras [...] Tuuo por excelencia, en quanto à las letras, lo Escolástico, la inteligencia de las lenguas Hebrea y Griega, como lo dicen muchos manuscritos suyos (que se conseruan en la muy selecta Librería de aquella Casa) assi de Estudios particulares suyos, como de consultas que le hazian personas doctas de otras Religiones. De la nuestra le consultò y tratò mucho el Reuerendissimo Padre Fr. Ioseph de Siquença por escrito, auiendose conocido en el Real Colegio de San Lorenço, donde fueron Colegiales. Fue grande Escrituario, escudriñaba de raiz los misterios de la Sagrada Historia; exercitò el Pulpito con igual aceptación a los mejores de su tiempo, y escriuiò de la facultad con ventajas, como lo acreditan sus obras, que alli se guardan originales, llenas de erudición, y doctrina. Hizieronle Prior de su Casa, y lo fue con grande edificación, cumpliendo exactamente con las obligaciones de Superior, no olvidando sus particulares estudios y exercicios santos y deuociones, de las quales refieren fue muy especial la que tuuo con el Glorioso S. Ioseph, y que le hizo el Santo muchos fauores<sup>459</sup>.

Otro monje destacado de Bornos que también había sido colegial en San Lorenzo, era el P. Fray Gonzalo de las Casas, cuyos parientes «eran de lo mas noble de la Andalucia». Fue prior de Bornos, Procurador General en la Corte y después en Roma. De vuelta en Madrid le dio una grave enfermedad, fue a San Lorenzo a curarse y allí murió el 5 de abril de 1620. Otro monje de Bornos que también fue colegial de San Lorenzo es el padre fray Juan de Medina, nacido en Medina Sidonia, y «de ascendientes muy nobles». Con dieciséis años, habiendo estudiado ya Gramática y Retórica, fue enviado por sus padres a la Universidad de Sevilla, para aprender Filosofía, al segundo año le surgirá la vocación, solicitando el hábito en el monasterio de San Isidro del Campo, que como tenía completo el noviciado le mandaron a Bornos:

A los quatro años de habito le eligieron por Colegial del Real Colegio de S. Lorenço, donde, oyente, Passante, y Lector de Artes, estuuu diez y seis años. [...] Supo con excelencia las sciencias liberales, la Teologia Escolástica, la Expositiba, el Derecho Canonico, el Ciuil, las Matemáticas, la Medicina, la Historia; tuuo notable noticia de Genealogías, y para decirlo de vna vez, le hizo Dios capaz de vniuersales luzes scientificas, y en todas grande. Passò a Salamanca lo primero con titulo de Maestro de Estudiantes; leyò despues la Cathedra de Visperas, y luego regentò la de Prima, empleos en que gastò catorze años, con aplauso igual à quantos se refieren de Varones eminentes de aquella Vniuersidad». Murió el 14 de julio de 1654, como le había pronosticado «vna Religiosa muy fauorecida de Dios» tras haber perdido «vna caxilla [...] en que traia tabaco<sup>460</sup>.

---

<sup>459</sup> SANTOS, 1680, p. 672.

<sup>460</sup> SANTOS, 1680, p. 673.

Otro monje docto de Bornos fue Fray Bartolomé de Salvatierra, fallecido el 12 de noviembre de 1656, del que Santos destaca su «notable mortificación de los sentidos, que desde Nouicio le durò toda la vida»:

[...] gran Theologo, Escolástico, y Moral, y muy docto en la Sagrada Escritura. Supo la lengua Hebrea muy bien, y compuso dos libros; vno de los nombres de Dios (que dedicò al Duque de Medinaceli, que le estimò mucho por su rara modestia y sabiduria) y otro, el Arte Hebreo, que tambien dedicò al mismo Duque. Ay fuera de esto otras diuersas obras suyas en aquella Casa, y de su letra, que fue peregrina en la forma [...]Hizo tambien en su tiempo la Librería de la manera que oy se vè, y à su costa la enriqueció de Libros, à mas de los que la Comunidad comprò<sup>461</sup>.

Según las *Memorias sepulcrales* el padre Santos también fue prior del Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Benavente en Zamora<sup>462</sup>, según Sigüenza fue fundado como panteón por doña Teresa Carrillo y don Francisco Enríquez, pariente del almirante de Castilla y del conde de Benavente, en 1528 se trasladaron los restos de los fundadores y con ellos los monjes jerónimos. El 1 de julio de 1578 fray Juan de Yuste, prior del monasterio, concertaba con Juan del Ribero y Juan de la Vega, el cuerpo de la iglesia del dicho monasterio, obligándose el maestro a hacer «una portada de la orden dórica, con sus jambas, columnas, basas, capiteles, arquitrabe, friso y cornisa ... de piedra muy buena y cuando haya de ser muy pobre de miembros será que por lo menos se conforme con una que está dibujada en el 4º *Libro de Sebastiano Serlio*, a 26 hojas donde dice que Vitruvio no trata más de una manera de puertas dóricas»<sup>463</sup>. Desde 1594 fue Colegio de artes y teología, aunque Sigüenza decía que «no parece muy firme», siguió desempeñando esa función hasta el siglo XIX. En la *Quarta parte* recuerda Santos que el Capítulo reunido en Lupiana el 30 de abril de 1594:

Para las Casas nuevas se hizieron tambien en este Capitulo ordenaciones de mucha prudencia, y se determinò, que la de Benaunte se hiziesse Colegio de Artes, quedando encargado el General de embiar doze Colegiales, y Maestros, que los enseñassen, los quales todos guardasen las mismas costumbres, que se auian ordenado, y aprobado para el Colegio de Siguença, y assi se hizo, aunque durò poco<sup>464</sup>.

---

<sup>461</sup> SANTOS, 1680, p. 675.

<sup>462</sup> También lo fueron fray Sebastián de Uceda y fray Diego de Valdemoro, *vid.* PASTOR, 2000, t. I, pp. 194 y 122.

<sup>463</sup> Citado en MATEO / LÓPEZ-YARTO/ PRADOS, 1999, p. 311.

<sup>464</sup> SANTOS, 1680, p. 57.



## V. EL PADRE SANTOS Y EL RETABLO-CAMARÍN DE LA SAGRADA FORMA

---

### IV.I. EL TEXTO: MOTIVOS Y SILENCIOS

El retablo y camarín de la Sagrada Forma de la sacristía de El Escorial (1685-1690) constituye un conjunto artístico extraordinario, seguramente uno de los más acabados y perfectos del reinado de Carlos II, en el que se aúnan arquitectura, teatro, pintura, escultura y artes decorativas, en un programa de gran coherencia argumental y agudeza simbólica. El conjunto se concibe como una precisa maquinaria destinada a la exaltación de la Majestad Real en un momento de enorme inestabilidad política y constante incertidumbre sucesoria. Para conseguirlo no se dudó en alterar el montaje realizado por Velázquez para Felipe IV, desplazar *La Perla* de Rafael y perforar el testero sur de la sacristía levantado por Juan de Herrera. Sin duda se trata del proyecto más complejo y comprometido que supervisó el Padre Santos en calidad de prior de San Lorenzo el Real y superintendente de la fábrica. La clave interpretativa del conjunto nos la ofrece el jerónimo en su texto *Historia de la Santa Forma*, cuya redacción comienza poco después de haberse celebrado la definitiva traslación de la Sagrada Forma en 1690 y dos años antes de que el papa Inocencio XII otorgara sendas indulgencias plenarias a los dos altares de la capilla.

Desde el punto de vista del significado, la nueva capilla transparente incluye los cuatro temas fundamentales sobre los que se construye la *Pietas Austriaca*, intensificados con el último monarca de la rama española de la dinastía. En primer lugar y de forma evidente la adoración al Santísimo Sacramento, argumento que preside el lienzo principal del retablo y que se funde indisolublemente con el tema de la veneración a las reliquias, ya que el objeto eucarístico en cuestión es una hostia consagrada de la que manó sangre al ser pisoteada por herejes zwinglianos y que por tanto se erige en ejemplo palpable del dogma católico de la transustanciación. En tercer lugar tenemos el tema fundamental de la devoción a la Cruz, representado por el Cristo de Pietro Tacca sostenido por ángeles que se descubre en el camarín al bajarse el lienzo, la escultura ya presidía la sacristía escurialense pero es ahora cuando adquiere el definitivo impulso significativo. Por último y de forma mucho menos visible, en la capilla también se incluía el culto a la Virgen María, bajo cuyos auspicios se coloca la tribuna real del camarín, la cual estaba presidida por un riquísimo templete de plata y ébano que acogía otra reliquia, esta vez de Santa Constancia, virgen

y mártir, y que se remataba por un grupo escultórico con el tema de la Anunciación. Referencia a la condición “inmaculada” de la Virgen de conocido interés para la rama española de los Austrias. Por tanto, *Pietas* eucarística y mariana se funden y complementan en el altar de la Sagrada Forma y ambas admiten una lectura como signos propiciatorios para el nacimiento de un heredero.

El texto que nos ocupa constituye el mejor testimonio que avala la responsabilidad del Padre Santos como ideólogo del programa e impulsor de la restitución de la reliquia eucarística, incluso por encima del monarca, el retrato del jerónimo como prior celebrante, centra el célebre lienzo de Claudio Coello que preside el retablo: *La Adoración de la Sagrada Forma*, ejemplificando en un gesto el triunfo de la comunidad laurentina frente a las contingencias de la corte. Son precisamente esas contingencias las que deliberadamente omite el Padre Santos en su relato, nos referimos al carácter expiatorio que tuvo la donación de la suntuosa custodia que daría origen a la capilla, entregada para resarcir la profanación de la basílica escurialense durante el prendimiento del válido Fernando de Valenzuela en enero de 1677. El desagravio es el motor de la *Renovatio Pietatis* y desde su aparente silencio y discreción el papel del jerónimo en el proceso de restitución se revela fundamental.

Aunque el retablo está presidido por una de las pinturas más estudiadas y valoradas de la Historia del Arte español, y la bibliografía al respecto es abundante, ha sido escasa y parcial la atención que ha recibido la compleja estructura arquitectónica y decorativa en la que se inserta, de hecho es como si el atractivo irresistible del lienzo hubiera eclipsado cualquier intento de análisis de todo lo demás. Son muchas por tanto las cuestiones que cabe todavía plantear, de hecho ni siquiera existe un levantamiento arquitectónico de la capilla transparente en el que se pueda apreciar la relación de escala que establece con la sacristía, que muestre con claridad la rotunda bóveda de arista entre cañones del camarín y su encuentro con el arco abocinado de la embocadura del retablo, así como la recoleta tribuna real y la desconocida cámara inferior que recibe a la pintura cuando desciende.

Con respecto a la traza no se ha insistido lo suficiente en el papel fundamental que tuvo Francisco Rizi en los orígenes de un proyecto que ejecutaría José del Olmo, tampoco se ha precisado quiénes y en qué talleres se fundieron los exquisitos bronce dorados del retablo adjudicados genéricamente a Francesco Filippini. Tampoco sabemos con certeza qué maestros pulieron los jaspes de Tortosa y mármoles de San Pablo, cuya extraordinaria calidad habrían envidiado Gómez de Mora y Alonso Carbonel para el Panteón Real. En definitiva tampoco se ha concretado quienes fueron los escultores que labraron los relieves de alabastro y mármol blanco, o qué vino exactamente de Génova y quién pudo actuar de intermediario. Aunque el texto del Padre Santos no resuelve aparentemente ninguna de estas cuestiones nos sitúa en la mejor posición

posible para comenzar una necesaria relectura de conjunto del que sin duda es uno de los proyectos artísticos más complejos y fascinantes de toda la Edad Moderna.

En el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos*<sup>465</sup>, es decir de 1681 a 1687<sup>466</sup>, se refiere que fue idea suya la primera traslación de la Sagrada Forma al altar de la sacristía: “cuya función fue muy del gusto de su Majestad y de cuantos grandes y caballeros vinieron en su séquito”<sup>467</sup>. Se trata de la función del 19 de octubre de 1684 anterior a la construcción del retablo y camarín, la misma ceremonia que representa Coello en el lienzo. También se atribuyen al jerónimo las “inscripciones latinas que se pusieron en el frontal del altar y en lo alto del retablo que se comenzó en su tiempo”<sup>468</sup> y con respecto a las obras: “Encargóle su Majestad la superintendencia de esta fábrica y acabado su priorato la dejó puestos los pedestales y sobre ellos el primer cuerpo hasta el cornisamento”<sup>469</sup>. En la *Memoria Sepulcral* redactada tras la muerte del Padre Santos el 14 de junio de 1699, se declara que: “fue suia la idea del quadro que zierra el altar donde esta colocada dha. forma y todos los motes ò letreros que adornan dha. obra son partos de su ingenio, celebro su R.<sup>ma</sup> esta traslacion tan magnifica con asistencia de su Mag.<sup>d</sup> y de casi toda la grandeza de España”<sup>470</sup>. En este caso el documento se refiere a la segunda traslación de la Sagrada Forma a su definitivo emplazamiento en el nuevo camarín de la sacristía, celebrada el 29 de octubre de 1690 coincidiendo con el recibimiento en San Lorenzo el Real de la nueva reina Mariana de Neoburgo.

Esos seis años de priorato representan la cima de la carrera política del Padre Santos en San Lorenzo el Real, recordemos que los priores escurialenses no eran elegidos por la propia comunidad sino directamente por el monarca, por tanto la elección era fruto en última instancia de un acuerdo entre el rey y su cúpula de poder. No parece que defraudara la gestión de Santos a tenor de las recompensas que recibe durante esos años. Según se refiere en su *Memoria Sepulcral*, Carlos II le promovió al obispado de Segovia por instigación de su confesor el obispo de Sigüenza, lo que debió de producirse entre septiembre de 1682 y marzo de 1683<sup>471</sup>, siendo el confesor del rey el dominico fray Tomás Carbonell, obispo de Sigüenza de 1677 a 1692<sup>472</sup>. El jerónimo rechaza

---

<sup>465</sup> B.M.S.L.E., XVIII. 50. 1. *vid.* ANDRÉS, 1967, pp. 128-139.

<sup>466</sup> *Vid.* MANRIQUE, 2004, vol. I.2, pp. 822, 847, 862.

<sup>467</sup> ANDRÉS, 1967, p. 135.

<sup>468</sup> *Ibidem*.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>470</sup> PASTOR, 2001, pp. 315-316.

<sup>471</sup> *vid.* BARRIO GOZALO, 2004, p. 598; CAMPOS, 2008, p. XI, nota 25.

<sup>472</sup> Y no su predecesor fray Pedro de Godoy (obispo de Sigüenza de 1672 a 1677), como creía Carmen Monedero, *vid.* MONEDERO, 1970, p. 210. Fray Tomás Carbonell había sido confesor del rey entre 1675 - 1676, apenas un año debido a su animadversión hacia Valenzuela y la Reina Madre. Fue nombrado de

la mitra con el respaldo de sus propios compañeros de hábito, que suplicaron al rey que “sobreseise de ello por la falta que hacia tal prelado a la Comunidad”<sup>473</sup>, de tal forma que Santos será confirmado prior para un segundo trienio el 29 de junio de 1684, lo que le permite el 19 de octubre presidir la primera traslación de la Sagrada Forma al altar de la sacristía, comenzando a continuación las obras de la capilla transparente. Como colofón de este segundo trienio, el 18 de abril de 1686 Santos es propuesto como predicador de la Real Capilla de Carlos II, en atención a ser “suxeto de buenas prendas” y “por concurrir en su persona muy buenos grados de literatura Virtud y suficiencia para el puesto ademas de merito que aze en servicio de V. Magd. de su Rl. horden”<sup>474</sup>. Independientemente de que aceptara el cargo, cosa que no está probada<sup>475</sup>, desde luego, este y el anterior nombramiento ponen de manifiesto el reconocimiento de su gestión al frente de San Lorenzo el Real durante los años en los que se estaba levantando la capilla transparente de la Sagrada Forma. Período en el que además tuvo que hacer frente a litigios, pleitos y deudas así como a la terminación de las reparaciones después del incendio de 1671 y a imprevistos tales como la reconstrucción de la aguja del cimborrio tras la caída de un rayo en 1681<sup>476</sup>.

Con todo, Santos no vio terminarse el retablo y camarín en calidad de prior, su segundo trienio concluye el 2 de junio de 1687, tres años antes de que Coello finalice el lienzo y se proceda a la definitiva traslación. Varios informes relativos a las cuentas monásticas durante esos años incluido el mencionado de *Alhajas y mejoras* tienen un carácter de justificación y aclaración presupuestaria que podría hacernos pensar que la gestión de Santos fue investigada<sup>477</sup>. Con todo no

---

nuevo el 1 de abril de 1682 según refiere Carlos II: “[...] por haber sido mi confesor he resuelto llamarle y mandarle que continúe. Tendrase entendido en la Junta de Obras y Bosques y désele el despacho que se acostumbra [...]” (A.G.P. Expedientes Personales, caja 7941, expediente 33). Carbonell conseguiría mantenerse en el cargo hasta 1689, a este religioso se le atribuye haber inculcado en el monarca la creencia en hechizos y posesiones malignas, también se ha sugerido que podría haber conspirado junto con el secretario Eguía y la duquesa de Torrebuenas en la caída del primer ministro Medinaceli, *Vid.* MARTÍNEZ PEÑAS, 2007, pp. 497-498 y 506. Aunque no podemos afirmarlo la promoción de Santos a la mitra segoviana podría entenderse como una maniobra del confesor para apartar al jerónimo de su cargo de prior, impidiendo que fuera reelegido para un segundo trienio.

<sup>473</sup> PASTOR, 2001, t. I, p. 315.

<sup>474</sup> AGP., Personal, Caja 7954, exp. 14. No se trata del nombramiento, sino de la propuesta elevada al rey por el patriarca para que el padre Santos fuera nombrado predicador de Su Majestad.

<sup>475</sup> Santos jamás se enuncia como predicador real, tampoco se hace referencia al cargo en su *Memoria Sepulcral*.

<sup>476</sup> Todas estas cuestiones quedan referidas en el manuscrito *Alhajas y Mejoras*, *vid.* ANDRÉS, 1967, pp. 128-139.

<sup>477</sup> En la misma línea estaría otro informe, compañero del de *Alhajas y mejoras*, que viene a confirmar que la polémica presupuestaria existió: *Razones en que se manifiesta con toda claridad que el R.<sup>mo</sup> P. fr. Francisco de los Santos, en sus seis años de prior, no ha empeñado la casa real de San Lorenzo*, (B.M.S.L.E, XVII-48-3). En la misma línea: “Razon del dinero que N.<sup>ro</sup> R.<sup>mo</sup> P.<sup>e</sup> fr. Francisco de los Santos, Prior deste Real Conv.<sup>to</sup> de S. Lorenzo, à reciuído de orden de su Mag.<sup>d</sup> y de la Real junta de Procuracion,

parece que el jerónimo fuera apartado del cargo por estos motivos, teniendo en cuenta que seis años era el máximo habitual, incluso más de lo que Felipe II había establecido, que era exclusivamente un trienio<sup>478</sup>. En junio de 1687 es elegido prior fray Diego de Valdemoro, el cual había ejercido el importante cargo de obrero mayor y pagador durante la reconstrucción del Monasterio tras el incendio de 1671. Con él se renueva toda la cúpula de poder asociada al cargo compuesta por los cinco diputados del convento, los únicos con capacidad decisoria en los Actos Capitulares. Santos durante el trienio que dura el priorato de Valdemoro no ejerce ningún cargo de poder ni responsabilidad en la comunidad, exceptuando el de Historiador General de la Orden que conservará hasta su muerte. Se ha supuesto que seguiría al frente de la superintendencia de las obras de la sacristía<sup>479</sup> aunque no hemos encontrado documentos que así lo avalen. El corto priorato de Valdemoro concluye el 5 de mayo de 1690, a continuación es nombrado fray Alonso de Talavera, lo que permite a Santos volver a la primera línea de la política conventual en calidad de diputado, cargo que detenta ese mismo otoño cuando se inaugura el retablo y se procede a la traslación definitiva. Es entonces cuando según su *Memoria Sepulcral*: “desembarazado en su celda [...] saco a la luz la description de la obra de este altar”<sup>480</sup>.

Quizá precisamente por haber sido el proyecto en el que más se había comprometido<sup>481</sup>, Santos aparentemente no quiso figurar como autor de la *Historia de la Santa Forma* y lo más significativo, no incluyó la descripción del nuevo retablo y camarín en la última edición de su *Descripción* de El Escorial de 1698. Antes de valorar las posibles causas que determinaron esta omisión conviene comentar las características de las dos versiones del texto identificadas hasta el momento, ambas conservadas en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Se trata de un manuscrito (J. II. 3) y un impreso (53-I-15), el primero fue transcrito y publicado en 1962 por el Padre Benito Mediavilla<sup>482</sup> siendo la principal fuente citada por todos los que han tratado el tema. Al revisar y cotejar las dos versiones hemos podido comprobar que curiosamente el impreso tiene mucho más interés que el manuscrito, pues amplía en multitud de detalles el texto añadiendo una

---

para gastos de la fabrica deste Real Conuento de San Lorenzo, desde que entro en la Prelacia, y superintendencia = Y para los gastos del Retablo, y Altar de la Sacristia [...]”. (B.M.S.L.E., LVIII-3).

<sup>478</sup> Sobre este tema, *vid.* MODINO, 1985, t. I, pp. 15-21.

<sup>479</sup> MONEDERO, 1970, p. 212.

<sup>480</sup> PASTOR, 2001, t. I, p. 316.

<sup>481</sup> No dudan en atribuir a Santos el programa iconográfico de la Sagrada Forma entre otros: MONEDERO, 1970, pp. 207-236; SULLIVAN, 1989, pp. 109-135; FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, pp. 645-674; CHECA, 2004, pp. 69-87.

<sup>482</sup> MEDIAVILLA, 1962, pp. 99-137. El manuscrito fue catalogado por: ZARCO, 1926, p. 91, nº 34: “J. II. 3, nº 34: *Historia de la Santa Forma, que se venera en la sacristía de el Real Monasterio del Escorial, y de su traslación*. [Por el P. Fr. Francisco de los Santos, monje jerónimo]. (fols. 240 a-258b)”. Manuscrito e impreso los menciona Zarco como obras del Padre Santos en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, *Vid.* ZARCO, 1930, p. 96; Cfr. MONEDERO, 1970, pp. 212 y 261-263.

frase que completa la descripción del retablo. Será éste por tanto el documento que citaremos en el presente estudio, señalando en cada momento las divergencias que hemos ido encontrando con respecto al manuscrito. Con todo hemos considerado de interés incluir en apéndice la transcripción completa del impreso subrayando y anotando a pie de página todas las adiciones, palabras y frases añadidas así como puntualizando la transcripción que hizo Mediavilla del manuscrito<sup>483</sup>. De este modo queda preservada la lectura continua y completa del texto de fray Francisco de los Santos que en nuestro análisis necesariamente fraccionamos en función de los temas de nuestro recorrido, de manera que . En el apéndice por tanto queda a salvo aquello que Carmen Monedero acertadamente definió como el “ritmo ideológico” del Padre Santos.

El manuscrito lleva por título en el primer folio: «HISTORIA DE LA S.<sup>TA</sup> / FORMA , QUE SE VENE / RA EN LA SACRISTIA / DE EL R.<sup>L</sup> MONAST.<sup>O</sup> DEL / ESCORIAL, Y DE SU / TRANSLACION»<sup>484</sup>. En el folio siguiente figura lo que tradicionalmente se ha venido considerando el subtítulo de la obra: “Funcion Catholica, y Real, / celebrada en el R<sup>l</sup> Monast.<sup>o</sup> de / S. Lorenzo, vnica maravilla / del mundo. Año de 1690”<sup>485</sup>, el cual también podría entenderse como el título de la breve introducción que sigue a manera de exordio. Consta de 18 folios con numeración reciente a lápiz del 240 al 258 vº. Está escrito en tinta sepia sobre papel verjurado con marcas de agua, presenta pulcra caligrafía del XVII con una única tachadura en el folio 246vº. Los títulos y letras capitales están decorados aunque toscamente. Desde luego no se trata del autógrafo de Santos, sino de la copia en limpio realizada por el escribiente de cara a la impresión de la obra. Cada página está rubricada en el centro del margen superior lo que parece indicar que podría tratarse de un original de imprenta presumiblemente sancionado por el Consejo de Castilla de cara a obtener las pertinentes y obligatorias licencias<sup>486</sup>. Este hecho descarta la posibilidad, en principio factible, de que fuera una copia realizada con posterioridad al impreso en la que el amanuense hubiera tenido sucesivos lapsus. Lo más lógico es pensar por tanto que antes de proceder a la impresión hubo un paso intermedio que se nos escapa entre el manuscrito que conocemos y el impreso, en el que debieron de añadirse todas las adiciones.

El rarísimo y único impreso conocido hasta el momento se encuentra dentro de una edición miscelánea que con el título “Papeles varios” incluye otros textos de temática religiosa publicados entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Nuestro documento por tanto parece el más antiguo del volumen y presenta caracteres tipográficos del XVII. Está editado en 4º, consta

---

<sup>483</sup> Vid. APÉNDICE

<sup>484</sup> RBME., J. II. 3, fol. 240.

<sup>485</sup> *Ibid.*, fol. 240 vº.

<sup>486</sup> Sobre el tema de los originales de imprenta, Vid. ANDRÉS ESCAPA, 2000, pp. 29-64; DADSON, 2006, pp. 225-242; GARZA MERINO, 2000, pp. 65-95.

de 23 páginas numeradas en papel verjurado con marcas de agua, no contiene licencias, ni figura la imprenta, lugar ni año de publicación. La primera página comienza directamente con el exordio encabezado de su título, o subtítulo general de la obra, idéntico al del manuscrito: “FVNCION / CATHOLICA / Y REAL. / CELEBRADA EN EL REAL MONASTERIO / DE SAN LORENZO, / VNICA MARAVILLA DEL MVNDO. / AÑO DE MIL SEISCIENTOS Y NOVENTA”<sup>487</sup>. Todo parece indicar que el ejemplar en cuestión habría perdido la portada, en ella estaría el título general tal y como vemos en la versión manuscrita y posiblemente también el pie de imprenta y quizá el autor.

Manuscrito e impreso presentan una idéntica estructura del contenido, que se distribuye en siete *Noticias* precedidas de un exordio en aparente orden cronológico. La *Noticia primera* lleva por título *Del motivo de esta función*, en ella se aborda la historia y vicisitudes de la Sagrada Forma desde su profanación en la iglesia de Gorkum o Gorinchem, en la actual Holanda, hasta su envío como reliquia a Felipe II. La *Noticia segunda* lleva por título *De lo que mandó obrar su Majestad con este motivo*, en ella se incluye la descripción pormenorizada de la custodia donada por Carlos II en 1678 realizada a partir de un suntuoso reloj que le había regalado su tío, el emperador Leopoldo I. En esta noticia se refiere el primer montaje del altar de la sacristía correspondiente a la primera traslación de la reliquia el 19 de octubre de 1684. La *Noticia tercera* aborda el tema *Del retablo que se hizo nuevo* e incluye la descripción pormenorizada del retablo de mármoles y jaspes y del lienzo de Claudio Coello. La *Noticia cuarta: De la fábrica del camarín*, incluye la descripción del interior de la capilla con todos sus elementos, incluyendo al final la atribución de la arquitectura a José del Olmo y de los bronce a Francesco Filippini. La *Noticia quinta: De la jornada de Sus Majestades al Escorial*, describe la entrada y recibimiento de la nueva reina Mariana de Neoburgo en El Escorial el 18 de octubre de 1690. La *Noticia sexta: De cómo se celebraron las vísperas de la traslación*, está dedicada a las ceremonias religiosas y festejos cortesanos del día previo a la traslación que se hizo coincidir con el cumpleaños de la reina el 28 de octubre del mismo año. Por último, la *Noticia séptima: Del complemento de la función*, refiere la solemne traslación procesional de la reliquia a su nuevo y definitivo emplazamiento el 29 del mismo mes y año.

En cuanto a la cronología del texto, en la *Noticia quinta* se alude a “este año pasado de 1690”<sup>488</sup>, de lo que se deduce que debió de escribirse seguramente en 1691. Aunque en el siglo XVII referirse al año “pasado” no conlleva necesariamente el año anterior, en este caso todo parece indicar que fue así ya que resulta significativo que no se mencionen las indulgencias plenarias concedidas por Inocencio XII a los dos altares de la Sagrada Forma en octubre y

<sup>487</sup> RBME., 53. I.15, fol. 12.

<sup>488</sup> SANTOS, c. 1691, BMSLE., 53-I-15, p. 15; J.II.3., fol. 252 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 129.

noviembre de 1692. Esta concesión, que como veremos no fue fácil y cuyo trámite se alargó durante catorce años, podría explicar la intencionalidad del texto, como relato ejemplar de los acontecimientos, acaso redactado con la pretensión de que actuara de justificación y acicate de cara a la materialización de los ansiados beneficios papales.

La atribución del texto al Padre Santos parece estar clara, tanto por el testimonio mencionado de la *Memoria Sepulcral*, como por razones de afinidad estilística con los textos conocidos del autor como iremos apuntando y también por ser un trabajo que lógicamente se derivaba de su cargo como Historiador General de la Orden. No obstante, el Padre Mediavilla justificaba la atribución apuntando que la firma de Santos aparecía al final del manuscrito precedente incluido en el mismo volumen del J. II. 3, cuya letra aseguraba que era la misma<sup>489</sup>. Se trata del manuscrito con la *Descripción de las excelentes pinturas al fresco* de Lucas Jordán cuya autoría efectivamente Santos ratifica firmando y rubricando el último folio con su pulso tembloroso característico desde inicios de la década de los ochenta. Este manuscrito al igual que el de la *Historia de la Sagrada Forma* podría considerarse un original de imprenta sancionado por el Consejo de Castilla al presentar cada uno de sus folios la correspondiente rúbrica en el centro del margen superior. Lo que parece evidente pese a lo que afirmaba Mediavilla es que su apretada caligrafía nada tiene que ver con la del manuscrito con la *Historia de la Santa Forma*, aunque ambos fueron encuadernados juntos y de forma consecutiva seguramente por saberse del mismo autor.

De hecho, lo que no se ha tenido en cuenta, es que ambos manuscritos tienen el nombre del Padre Santos escrito con tinta negra en el margen superior izquierdo del primer folio: “R.<sup>mo</sup> S.<sup>tos</sup>”. La grafía es la misma en ambos documentos y a nuestro entender cabría atribuir al propio autor, ya que presenta una ondulación característica que como decimos se torna progresivamente más temblorosa al menos a partir de 1681. Lo cual se hace evidente si observamos la firma autógrafa del último folio de la *Descripción de las excelentes pinturas* de Jordán, unos cinco años posterior (**Lám. 4**). Acaso cabría entender que Santos no rubricó el último folio del manuscrito de la *Historia de la Santa Forma* porque realmente no estaba completo y necesitaba de la pertinente corrección antes de imprimirse.

La descripción de las pinturas de Lucas Jordán también tuvo su edición impresa, publicada seguramente en 1695, de la que se conserva un único y rarísimo ejemplar en la Biblioteca Nacional<sup>490</sup>, editado en 4º, sin pie de imprenta, ni fecha, ni licencias, es decir con idénticas características al impreso de la *Sagrada Forma*. Ambos parecen haber tenido una misma finalidad, dar a conocer con prontitud sus argumentos mediante una tirada corta dirigida a un público

---

<sup>489</sup> Vid. MEDIAVILLA, 1962, p. 102.

<sup>490</sup> B.N.E., BA/1063. Vid. ZARCO, 1926, p. 91, nº 33; MONEDERO, 1970, p. 260.



reducido. Este impreso se incorpora íntegro en la *Descripción* de El Escorial de 1698 engrosando considerablemente el volumen: la descripción de los frescos de la escalera figura en el discurso relativo al claustro<sup>491</sup> y la de los frescos de la basílica, más extensa, conforma un discurso nuevo<sup>492</sup>. Como decíamos no tendría la misma fortuna y difusión el retablo y camarín de la Sagrada Forma ya que no se incluiría en la última edición de la *Descripción* de El Escorial, de manera que cuando el lector llega al altar de la sacristía vuelve a encontrarse incomprensiblemente con el montaje de Velázquez presidido por *La Perla* de Rafael y Giulio Romano.

Esta incoherencia la subsana Santos en parte en el discurso relativo a las reliquias del templo, en el que brevemente refiere que se había construido en la sacristía “vna sumptuosa Capilla”<sup>493</sup>. Con ello venia a completar la primera mención a la Sagrada Forma que había incluido en el mismo lugar en la segunda edición de 1667, a la que siguió en la tercera edición de 1681 la mención del reloj-custodia donado por Carlos II. La omisión por tanto no concierne a la reliquia ni a la custodia, sino precisamente a la descripción del retablo y camarín que conformaban aquella “suntuosa capilla”. Resulta difícil dar una respuesta convincente que explique esta omisión teniendo en cuenta la importancia representativa del conjunto y que el texto ya estaba escrito y publicado, siendo necesaria simplemente una adaptación al discurso correspondiente. Por una parte podríamos pensar que Santos no quiso incluir la descripción por motivos de decoro inherentes a su condición de religioso, al tratarse de un proyecto excesivamente asociado a su persona, en el que además su retrato asumía un papel protagonista en el lienzo de Coello. De admitir esta idea podríamos justificar en parte el aparente anonimato del texto impreso, incluso la humildad con la que figura el nombre de Santos en el manuscrito, pero no explicaría el hecho de que se renunciara a dejar memoria en la descripción general del edificio de la capilla patrocinada por el rey y que ya por entonces había sido bendecida por el papa con dos indulgencias plenarias<sup>494</sup>.

Teniendo en cuenta que la omisión no afecta a la reliquia ni a la custodia, sino exclusivamente a la descripción de la suntuosa capilla realizada en mármoles, jaspes y bronce, cabría pensar que el decoro de la omisión estaba determinado precisamente porque el coste de las obras había sido motivo de escándalo y polémica. Santos obviamente elude el tema del gasto, aunque desde luego no dejó indiferente a sus contemporáneos, como el italiano Novelli, asistente a la traslación inaugural de 1690, el cual informaba al Elector Palatino que el importe de la capilla

---

<sup>491</sup> SANTOS, 1698, I, XII, fols. 64-67 vº

<sup>492</sup> *Ibid.*, I, VIII, fols. 31-42 vº

<sup>493</sup> SANTOS, 1698, I, IX, fols. 43 - 43vº.

<sup>494</sup> Las indulgencias plenarias se concedieron para los días 29 de septiembre: San Miguel, que era festividad religiosa obligatoria en España hasta 1727, y 28 de octubre: San Simón y San Judas, *Vid. SULLIVAN*, 1989, p. 114.

había ascendido a 25.000 doblones<sup>495</sup>. Según asegura el Duque de Maura: “impagados aún casi totalmente, y que fue preciso acabar de satisfacer”<sup>496</sup>. Podríamos pensar que el polémico coste del retablo seguía candente ocho años después y por tanto se desaconsejaba la publicación de una descripción detallada. Con todo, resulta un tanto extemporánea esta consideración teniendo en cuenta que el gasto de las obras reales siempre quedaba legitimado y justificado como algo inherente y propio de la majestad y sus necesidades representativas.

Quizá la clave de la omisión resida en la inconveniencia de describir un lienzo tan particular como el que pintó Coello para presidir el altar de la sacristía. El problema no estaría en el argumento de adoración eucarística sino en la historicidad del tratamiento, en la medida que retrataba a los miembros de un gobierno que en 1698 era ya recuerdo. Conocemos el éxito que tuvo la pintura entre los artistas, pero desconocemos cómo fue su acogida en los medios políticos coetáneos y también religiosos, teniendo en cuenta su innegable componente profano. No obstante resulta difícil pensar que el retrato del caído Medinaceli o del ya por entonces muerto duque de Pastrana, fuera el motivo determinante para que no se hiciera mención del altar en la *Descripción* general del Monasterio, sobre todo teniendo en cuenta la memoria selectiva del Padre Santos y su maestría en contar verdades a medias.

Cabría valorar una última causa posible de la omisión de carácter estrictamente editorial. Si tenemos en cuenta que la inclusión de la descripción de las pinturas de Lucas Jordán había engrosado la *Descripción* de 1698 en unos 14 folios por las dos caras. De incluirse la del retablo y camarín, excluyendo como era previsible la parte relativa a las traslaciones y ceremonias coetáneas, se hubieran añadido al menos otros seis folios de texto que habrían encarecido aún más el volumen. Teniendo en cuenta que la última edición del libro del Padre Santos se tasó el 11 de febrero de 1698 en 10 maravedís por pliego, dos más desde la primera edición de 1657, y según se refiere constaba de 90 pliegos, el coste del libro ascendía ya a 900 maravedís, sin contar las láminas. Si consideramos que no era precisamente un libro barato quizá no hubiera sido rentable seguir engrosándolo.

Sea como fuere no será hasta 1764 con la publicación de la *Descripción* de El Escorial de fray Andrés Ximénez, cuando encontremos la descripción completa del altar de la Sagrada Forma en el discurso correspondiente a la sacristía. Ya en el prólogo Ximénez comentaba como “echan menos los Discretos, en la *Descripcion antigua* muchas particularidades de consideracion [...] porque no se hace mencion alguna del Magnífico Retablo, Camarin y Transparente de la Santa

---

<sup>495</sup> Vid. BAVIERA, MAURA, 2004, vol. I, p. 218.

<sup>496</sup> Vid. MAURA GAMAZO, 1990, p. 383.

Forma que se venera en esta Sacristía”<sup>497</sup>. Ximénez utiliza para su descripción la *Historia de la Santa Forma* del Padre Santos que repite punto por punto, sin citarle y suprimiendo el relato coetáneo relativo a las solemnes traslaciones<sup>498</sup>. Curiosamente no parece que se sirviera de la versión impresa, pues no incluye las adiciones, ni la frase relativa al retablo que comentábamos, lo que pondría de manifiesto la escasa repercusión y difusión que tuvo el impreso. La obra de Ximénez viene acompañada de una espléndida estampa del retablo abierto mostrando el camarín, auténtico *tour de force* del arte del buril, realizado por Juan Bernabé Palomino<sup>499</sup>, sobrino del teórico Antonio Palomino, cuyos inicios como pintor en la corte transcurren con el lienzo de Coello como trasfondo. Gracias al grabado podemos hacernos una idea de cómo eran en origen la custodia, el frontal del altar, la lámpara del camarín y el suntuoso menaje litúrgico importado de Sicilia, antes de su desaparición y expolio durante la ocupación napoleónica del Real Sitio en 1808. No deja de ser paradójico que en fecha tan tardía como 1764, teniendo en cuenta el trasfondo de la Academia de San Fernando y sus intenciones de volver a grabar El Escorial elevado a paradigma hispano de vitruvianismo, la mejor y más perfecta estampa del libro del jerónimo sea precisamente la relativa al altar barroco de Carlos II, aquél “único lunar de arquitectura” que diría Ceán-Bermúdez<sup>500</sup>, quizá tan paradójico como que estampa y descripción aparezcan en escena con setenta y cuatro años de retraso.

---

<sup>497</sup> XIMÉNEZ, 1764, prólogo, sin foliar.

<sup>498</sup> XIMÉNEZ, 1764, III, VII, pp. 290-302.

<sup>499</sup> Vid. SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, pp. 302-303; 307-308.

<sup>500</sup> CEÁN-BERMÚDEZ, 1800, t. IV, p. 206.

#### IV.II. TEATRO POLÍTICO E ITINERARIO PEDAGÓGICO DE LA SAGRADA FORMA.

Discreción y disimulo son categorías por excelencia del hombre barroco<sup>501</sup> y ambas vienen a confluír de forma ejemplar en nuestro autor, solo desde esa perspectiva podemos entender la omisión deliberada que hace Santos del tema crucial que había servido de detonante de la capilla transparente. Nos referimos al carácter expiatorio que tuvo la donación por parte de Carlos II del suntuoso reloj que serviría de relicario y tabernáculo para la Sagrada Forma de Gorkum. Esta pieza que había sido regalada por el emperador Leopoldo I<sup>502</sup>, sirvió al rey para resarcir la profanación de la basílica de El Escorial durante la extracción del válido don Fernando de Valenzuela en enero de 1677. El episodio, bien conocido, desencadenó que el prior fray Marcos de Herrera excomulgara a los impulsivos nobles que habían transgredido la inmunidad religiosa del templo capitaneados por el duque de Medina Sidonia y el primogénito del duque de Alba, don Antonio de Toledo<sup>503</sup>. Es lógico que el tema resultara incómodo y espinoso para el jerónimo pues había puesto en jaque a toda la comunidad al ponerse en entredicho la capacidad para excomulgar del prior y evidenciar la debilidad del joven monarca y su madre Mariana de Austria.

El Padre Santos durante los seis años del priorato de fray Marcos de Herrera, desempeñó el cargo de diputado del convento, por tanto no fue ajeno a ninguno de los acontecimientos relativos al prendimiento del válido. En la *Quarta parte de la Historia de la Orden* de 1680 nos ofrece un párrafo prodigioso en el arte de la disimulación, al aludir, o mejor dicho eludir los acontecimientos que precipitaron la caída de Valenzuela, cuyo nombre, por cierto, nunca menciona. Dice Santos que tras la jornada otoñal de 1676, vuelto el rey a la corte “[...] à pocos dias se vieron grandes nouedades en ella, y sucessos tan raros en orden al gouierno de la Monarquia de España, que en ellos mostrò bien el Mundo sus variedades, y la Fortuna sus mudanças, para desengaño de muchos: que el temperamento que llegaron à tener las cosas, se viò de tal condicion, que se pudieron temer otras Comunidades en estos Reynos”<sup>504</sup>.

---

<sup>501</sup> Sobre este tema, *Vid.* RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005.

<sup>502</sup> Según el duque de Maura citando a Godolphin, el reloj fue enviado a España por el embajador Conde de Trautson junto con “una pila de agua bendita con la imagen de Nuestra Señora y las armas imperiales, cubierta toda de diamantes; y una araña de oro, plata, filigrana y pedrería, legado que la Emperatriz había hecho á su madre en el testamento”, *Vid.* MAURA, 1915, vol. II, p. 399, nota I. En 1690, Mariana de Austria se disculpa de no poder asistir a la traslación enviando la lámpara de oro con destino al camarín de la Sagrada Forma, tal y como señala el Padre Santos como veremos más adelante.

<sup>503</sup> El tema lo aborda con detalle el Padre Núñez en la *Quinta parte de la Historia de la Orden (1676-1777)* *Vid.* NÚÑEZ, [1999], pp. 27-45. Cfr. MAURA, 1915, t. II, pp. 285-320.

<sup>504</sup> SANTOS, 1680, II, XXXVIII, p. 262.

A continuación hace una auténtica declaración de intenciones señalando que solo tienen cabida en su historia aquellos hechos ejemplares: “Otros Escritores, à quien toca, creo yo explicaràn esto con mas dilatacion, è indiuidualidad, que de mi obligacion solo es referir lo que en esta Historia no se puede escusar, especialmente siendo materia exemplar, y tocante à la Religion. Por esto breuemente, y *como en cifra* dirè, que de estas revueltas, y conmociones de la Corte, se originaron algunos trabajos, que padeciò la Real Casa de S. Lorenço, en los quales se portaron los Monges con aquel valor, y prudencia que pedia el empeño, sin perder de vista nunca la atencion al seruicio de Dios, y de el Rey, y à la defensa de la inmunidad Ecclesiastica, como constò a todos, llegando la noticia hasta la Suprema Silla del Pontifice, que calificò su proceder”<sup>505</sup>.

Tres páginas después refiere la entrega en 1678 del suntuoso reloj que servirá de custodia para la Sagrada Forma, no menciona el carácter expiatorio de la pieza, presentándola exclusivamente como exponente del celo y piedad del monarca hacia la reliquia: “mostrando en sus florecientes años lo que deseaua imitar en esta deuocion à sus Gloriosos Progenitores”<sup>506</sup>. A continuación nos retrotrae intencionadamente al otoño de 1677, es decir a la primera jornada escurialense después del prendimiento en la que el rey ya no disfrutó de la compañía de su madre, pues como dice sutilmente “acabada la Tutoria habitaba en el Alcazar de Toledo”<sup>507</sup>. El nuevo compañero del monarca era su hermanastro Juan José de Austria que llegó al monasterio seguido de “otros muchos Grandes de España, y sequito de Señores, que à causa de las revueltas passadas, ya era todo nuevo, *aunque siempre in[e]stable*, segun la condicion de las cosas del Mundo”<sup>508</sup>. Es entonces cuando Santos sitúa por primera vez el interés del rey por la forma de Gorkum, insistiendo además en hacer partícipe a su hermanastro, como algo que vieron y admiraron juntos<sup>509</sup>.

Aunque en el acta de recepción del reloj en El Escorial el 15 de mayo 1678 se dice que la alhaja iba a servir “para colocar la forma consagrada que en este templo se guarda entre las demás reliquias”<sup>510</sup>, apenas unos meses antes la idea era todavía muy distinta, pues se pensaba que sirviera para albergar una reliquia de San Lorenzo<sup>511</sup>. Esta primera opción a favor del santo patrono del

---

<sup>505</sup> *Ibidem*.

<sup>506</sup> *Ibid.* p. 265.

<sup>507</sup> *Ibid.* p. 263.

<sup>508</sup> *Ibidem*.

<sup>509</sup> Según el padre Mediavilla habría sido en la jornada de 1676 cuando Carlos II “ve y oye el relato de la Sagrada Forma que, sin duda, impresiona y conmueve al joven monarca”, *Vid.* MEDIAVILLA, 2001, p. 20. Fernández-Santos apunta a la misma jornada, *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 664, nota 82. De ser así resulta extraño que Santos no lo mencione en la *Quarta parte*.

<sup>510</sup> A.G.P. San Lorenzo, Leg. 107, *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 666.

<sup>511</sup> Según se desprende de la explicación del término *Poenitentia* en la *Bibliotheca* de Lucio Ferraris: “Rex catholicus pro preparatione immunitatis Ecclesiae Sancti Laurentii Escurialis, violatae per extractionem violentam Marchionis de Velenzuela, elargitur intuitu omnium culpabilium ad hoc ut possint obtinere

monasterio la omite lógicamente Santos, ya que viene a desmontar en parte su intencionado discurso en defensa de la predilección mostrada por el rey hacia la Sagrada Forma. Seguramente el jerónimo tuvo mucho que ver en la decisión final que se debió de tomar necesariamente entre finales de febrero y principios de marzo de 1678 ya que el 12 de ese último mes, Don Jerónimo de Eguía<sup>512</sup>, secretario del despacho universal, escribe al prior fray Marcos de Herrera comunicándole el avance de las gestiones en Roma para conseguir: “un Jubileo plenísimo con celebridad particular para que un día del año se haga memoria en el real convento de San Lorenzo de aquella sagrada hostia”<sup>513</sup>. Se trata del inicio de las gestiones para conseguir las indulgencias papales que como comentábamos no tendrían respuesta satisfactoria hasta catorce años después. Eguía ordena además que mientras tanto la reliquia se saque del altar relicario del templo y se deposite en el mismo tabernáculo del sagrario, de lo que se deduce que la primera traslación de 1684, no se hizo desde el relicario de la Anunciación sino desde el sagrario de la capilla mayor de la basílica.

Fue precisamente en el sagrario en donde se había encerrado con llave Valenzuela y de donde sería extraído, transgrediéndose hasta el extremo la inmunidad eclesiástica del templo. El carácter expiatorio del reloj lo expresa con claridad meridiana el nuncio papal Antonio de Cesmea el 6 de julio de 1678 en carta dirigida al nuevo prior fray Domingo de Ribera, en la que explica que tenía facultad del papa Inocencio XI para absolver a los nobles excomulgados a cambio de: “alguna limosna para el monasterio violado”, siendo servido Su Majestad “de querer satisfacer *por todos* dando de limosna [...] la alhaja del reloj [...] que está tasada en 240 reales de a ocho”<sup>514</sup>. De esta forma Carlos II asumía el coste de la expiación y respondía en nombre de todos los nobles levantiscos, ninguno de los cuales, al parecer, habría tenido recursos para hacer frente a la limosna<sup>515</sup>. Únicamente el duque de Medina Sidonia hizo entrega al Monasterio de dos valiosas carrozas de coral que serían depositadas en el camarín de las reliquias, Santos nunca las menciona, ni en la *Historia de la Santa Forma*, ni en su *Descripción* de El Escorial, sí lo hace el Padre Núñez en la *Quinta parte de la Historia de la Orden* que comienza con una extensa y documentada narración del prendimiento de Valenzuela y sus consecuencias, con lo que de alguna manera viene a resarcir el

---

absolutionem a censuris eleemosynam viginti quatuor mille *Pezze d'oro*, ut dicitur, *applicandam in confectione Reliquiarii pro reliquiis Sancti Laurentii*, apponendi in dicta Ecclesia ad publicam et perpetuam rei memoriam (Sacr. Congregat. Immunitat., in Toletan, 19 Februarii, 1678)” *Vid.* ESTEBAN, 1911, p. 28, nota 2.

<sup>512</sup> Sobre este personaje que fue nombrado secretario por Mariana de Austria, *Vid.* ESCUDERO, 1976, vol. IV, p. 1086. Sobre su gigantesca biblioteca, *Vid.* TORREGO CASADO, 2011.

<sup>513</sup> B.M.S.L.E., XVIII-20 (1), *Vid.* MEDIAVILLA, p. 211.

<sup>514</sup> B.M.S.L.E., XVIII-20 (2), *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 212.

<sup>515</sup> Cuenta el duque de Maura que en 1678 Medina Sidonia y D. Antonio de Toledo fueron absueltos de la excomuni3n en la capilla reservada de la Nunciatura de Madrid, otros en la parroquia de San Pedro y la mayoría en el templo del Colegio Imperial, *Vid.* MAURA, 1915, vol. II, pp. 399-400.

silencio de su predecesor<sup>516</sup>. Para el Padre Santos no era admisible recordar que la “Única Maravilla del Mundo”, teatro ejemplar de la vida y la muerte de los monarcas, había servido de escenario público de las miserias de la corte. Menos aún si tenemos en cuenta que los jerónimos fueron acusados de haberse apropiado de algunos efectos del valido<sup>517</sup>, sirviendo además de escarnio y mofa en la corte, como se desprende del siguiente *Soneto burlesco al Sitio de El Escorial*, manuscrito anónimo fechado en 1677:

Sitienles a los Frayles, y al convento  
todos los orificios, y albañales,  
y tapenles los ojos circulares  
porque por ellos no se escurra el viento.  
No solo por donde entra el alimento  
han de cerrar el paso a tierra, y mares  
sino por donde salen los manjares  
han de ponerles sitio en el asiento.  
Calafeteen con engrudo, y breas,  
y con qualquier restrigente zumo  
por enzima, y detras las azoteas,  
Y sobre todo han de guardar presumo  
no buele por las altas chimeneas  
el que Duende empezó, y acabó en humo<sup>518</sup>.

Prueba de que las consecuencias del caso no se habían diluido con los años ni con el exilio en Filipinas del valido, es el dato de que días antes de la primera traslación de 1684, la comunidad debate en capítulo la posibilidad de reducir a censo una deuda de mil seiscientos tres doblones que había contraído con María de Ucedo, marquesa de Villasierra y esposa de Valenzuela<sup>519</sup>. Para ello

---

<sup>516</sup> “Dos carrozas de coral labradas con gran primor, que dio a este monasterio el duque de Medinasidonia en reconocimiento del agravio que le hizo cuando la prisión de D. Fernando Valenzuela, secretario que era de la Reina, madre de Carlos II, vino aquí con tanto estrépito, escandalizando al mundo y profanado el sagrado, en que hubo sucesos harto memorables” *Vid.* NÚÑEZ, [1999] vol. I, p. 37. Figuran en la *Memoria de las reliquias, y relicarios que ay en la Yglesia de este Real Monasterio de S. Lorenzo (1724-1725)*, *Vid.* B.M.S.L.E., 22-I-3, p. 154.

<sup>517</sup> *Vid.* B.M.S.L.E., XLIV-4.

<sup>518</sup> B.N.E., Mss. 7782: “Papeles satíricos q. han salido el año de 1676, y 77 acerca del Gouierno, y caída de D. Fernando de Valenzuela”, fol. 62.

<sup>519</sup> Al parecer la marquesa de Villasierra, durante el prendimiento y confiscación de los bienes de su esposo, se había servido de un fraile del Monasterio llamado fray Juan de San Jerónimo, para que le guardara una cuantiosa suma de dinero en supuesto concepto de “misas”. Cuando poco después el fraile muere, los administradores de la marquesa de solicitan al convento que afronten la devolución del dinero que cifran en 5.672 doblones y 924 pesos, descubriéndose entonces que fray Juan lo había depositado en el arca del Monasterio sin que la comunidad estuviera al tanto. Sobre este turbio asunto, *Vid.* B.M.S.L.E., XVIII - 63 (1-3).

el prior fray Francisco de los Santos pretendía contar con la colaboración del nuncio papal cardenal Sabo Mellini, el mismo que según el Padre Núñez había hecho entrega del reloj expiatorio<sup>520</sup>. Poco después el prelado se excusaba del asunto por “no Serle conueniente el meterse en esto y serle de algún embarazo el dicho poder”<sup>521</sup>. Durante la segunda y definitiva traslación de la reliquia a su nuevo y suntuoso camarín en 1690, el fantasma de Valenzuela también seguía latente, pues desde diferentes ámbitos de la corte afines a la Reina Madre, se estaba planteando la posibilidad de su regreso<sup>522</sup>. Trece años después de su captura seguían vigentes por tanto las causas que obligaban a un prudente y discreto mutismo.

En todo el proceso no es casual que se apueste precisamente por una reliquia que al igual que el templo escurialense había sido profanada, lo que implica entender una doble restitución, de esta forma Santos encauza todos las posibles implicaciones del proyecto hacia la exaltación eucarística y por ende dinástica. Tampoco es casual que el tema elegido para el lienzo que preside el retablo sea la representación de la primera traslación de la Santa Forma a la sacristía en 1684, el único tema que permitía colocar frente a frente a monarca y prior, éste como cabeza de una comunidad que comparece en el lienzo escenificando ejemplarmente sus funciones en torno al órgano que acompañó nada menos que a Carlos V en la campaña de Túnez. El escenario no podía ser otro que la propia sacristía “reflejada”, es decir el monasterio restituido como alcázar emblemático de los Austrias y el rey no podía asumir otra postura sino aquella que le vinculaba con sus “Gloriosos Progenitores”.

Tampoco fue casual que la fecha elegida se hiciera al cumplirse un año de “la liberacion de Viena, y que en si se mostro abundante en la felicidad, de los triunfos, y victorias, conseguidas por las invictissimas armas de la Augustissima Casa de Austria, y sus Aliados; cuyo alegre rumor llenava de alegrías á toda la Christiandad; y de temor a la sobervia Otomana, rendidas sus Lunas à las soberanas Aguilas del Imperio”<sup>523</sup>. Santos se está refiriendo a la victoria imperial de Kahlenberg librada contra el imperio Otomano a las afueras de Viena los días 11 y 12 de septiembre de 1683. Aunque el 19 de octubre solo coincide con las fechas tradicionales de jornada, la conmemoración se enmarca dentro de la práctica habitual de los Austrias españoles de festejar como propias las

---

<sup>520</sup> NUÑEZ, [1999] vol. I, p. 37. Sobre el papel desempeñado por el nuncio Mellini, arzobispo de Cesarea, *Vid.* MARQUÉS, 1981-1982, pp. 109-117. Para el retrato del nuncio por Carreño en el Monasterio de Guadalupe, *Vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, pp. 198-199.

<sup>521</sup> Actos Capitulares, *Vid.* MANRIQUE, 2004, Vol. I.2., p. 849.

<sup>522</sup> *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 665.

<sup>523</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, pp. 5-4; J.II.3., fol. 245; MEDIAVILLA, 1962, p. 120.



victorias militares de las tropas imperiales<sup>524</sup>. Este nuevo elemento que se añade oportunamente al programa permite resaltar la condición providencial de la Casa de Austria como defensora del catolicismo frente a todo tipo de herejía, ya fuera protestante como la que ejemplificaba la Sagrada Forma de Gorkum, ya fuera islámica, como la representada por los turcos vencidos a las puertas de Viena. Significativamente al mismo tiempo que Francisco Rizi recibía en noviembre de ese mismo año el encargo del lienzo que iba a presidir el nuevo retablo, se le encargaba también *El sitio y socorro de Viena*, pintura perdida que se menciona inconclusa en el inventario del Alcázar de 1686<sup>525</sup>.

Santos comienza la *Historia de la Santa Forma* con un breve exordio en el que explica el motivo por el que el argumento de su obra es digno “de que corra, en voces de la Fama, por toda la redondez del Orbe”<sup>526</sup>, éste no es otro que el triunfo de la Eucaristía, dogma fundamental de la Contrarreforma, cuya defensa y patrocinio se entiende como el ancestral deber dinástico inherente a los Austrias. El jerónimo emplea uno de los recursos retóricos que más aprecia: el de la superación por ejemplaridad, para presentarnos la función de 1690 como la más lograda de todas las ceremonias eucarísticas pasadas y presentes, compendio de todas debido fundamentalmente a dos factores: tener su origen en la magnanimidad del Rey Católico y tener por escenario privilegiado el monasterio de El Escorial, designado según el habitual axioma acuñado por Santos como: “única Maravilla del Mundo”<sup>527</sup>.

La adoración al Santísimo Sacramento, tema que preside el lienzo del retablo, es según el jerónimo aquello que legitima el “encumbrado buelo” de las “Augustissimas Aguilas de Austria” ya que “las Magestades reynan por la Magestad de las Magestades”. Dichas águilas vuelan “sin pestañear” hacia el “Divino Sol Sacramentado”<sup>528</sup>, sutil alusión a la leyenda del águila jupiterina que pone a prueba a sus aguiluchos haciéndoles volar con los ojos abiertos hacia el sol<sup>529</sup>, conocida imagen emblemática frecuentemente asociada a la educación de los príncipes de la Casa de Austria. La escena la encontramos representada en una estampa de Pedro Obregón en el libro *Nutrición Real* de Pedro González de Salcedo<sup>530</sup>, en la que sobre la fachada principal del Alcázar de Madrid sobrevuela un águila coronada que sostiene con sus garras a un aguilucho también

---

<sup>524</sup> Dentro de este proceso de apropiación de las victorias militares ajenas a falta de las propias, destaca la salida pública de Carlos II al santuario de Atocha el 12 de octubre de 1686 para dar gracias por la toma de Buda, *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, pp. 660-661.

<sup>525</sup> *Vid.* MORÁN TURINA, 2009, p. 229, nota 54; PASCUAL CHENEL, 2010, pp. 185-189.

<sup>526</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-1-15, p. [1]; J. II. 3, fol. 241; MEDIAYILLA, 1962, p. 115.

<sup>527</sup> *Ibidem*.

<sup>528</sup> *Ibidem*.

<sup>529</sup> *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 656.

<sup>530</sup> *Vid.* GÓNZÁLEZ DE SALCEDO, 1671. Sobre los tratados para la educación del rey niño, *Vid.* CASTILLA SOTO, 2009, pp. 55-79.

coronado, de su pico sale una cinta con la inscripción “VNISOLI” es decir “al sol único” que se figura como en los dibujos infantiles en el ángulo superior izquierdo con la palabra “GEHOVA” en su centro<sup>531</sup>. Las palabras de Santos lejos de entenderse como producto de una huera retórica alambicada eran perfectamente comprensibles en su contexto, de hecho la asimilación de El Escorial como nido propicio al que rinden tributo las Águilas austríacas es una imagen que el propio jerónimo procura desarrollar en todas las ediciones de su *Descripción*, tanto para justificar los motivos ejemplares de la fundación, como el emplazamiento escarpado del edificio, así como el significado del Panteón Real, nido en este caso eterno que congrega de nuevo a las águilas en torno a su altar<sup>532</sup>.

Continúa Santos afirmando que las águilas de Austria ofrecen para mayor “decencia de su Trono, en la tierra; con los coraçones, las riquezas, y con la veneracion los Imperios, y Coronas”<sup>533</sup>. De esta manera justifica la riqueza y suntuosidad de la capilla por la ejemplaridad del fin, la frase encuentra su correlato figurativo en la escultura en bronce dorado de las calles laterales del retablo, es decir los elementos que componen esa “ofrenda austriaca” se materializan por medio del material más costoso y refulgente. Cuando en la *Noticia tercera* describe el retablo comenta que en el friso que separa los dos pisos, se sitúan “dos Aguilas de bronze dorado à fuego [...] abiertas las alas bolando, pendientes de los picos las ricas Cadenas del Tuson, como para llevarlas al Cordero, de cuyo vellocino se origino essa insignia, con que los grandes Maestros, que son las Coronadas Aguilas de España, premian, gratifican, y adornan los mas esclarecidos, y heroicos pechos del Orbe”<sup>534</sup>.

En la iconografía representativa de Carlos II se intensifica de forma extraordinaria la presencia de todos los símbolos y accesorios del poder real de los Austrias, principalmente el vellocino, la distinción católica por antonomasia. Santos al vincular el pelaje del vellocino con el cordero de Cristo subraya el origen bíblico del símbolo ofrecido por Gedeón a Dios después de su victoria sobre los marianitas. La idea de enlazar el Cordero Sacramentado con el vellocino del Antiguo Testamento que prefigura al Cordero nacido de la Virgen, la desarrolla extensamente el Padre Santos en el programa iconográfico de los frescos de Jordán para la basílica, afirmando: “que si el Cordero en el Tuson, significado en el Bellocino de Gedeon, es acuerdo del valor à que se obligan los que le reciben, es tambien Sacramentado, el que comunica alientos para caminar al cielo [...]”<sup>535</sup>.

<sup>531</sup> Para un análisis de la estampa, *Vid.* PASCUAL CHENEL, 2010, pp. 514-515

<sup>532</sup> SANTOS, 1657, I, I, fols. 3 vº y 5vº; Traslación, I, 144 vº; Traslación, IV, fol. 166.

<sup>533</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-1-15, p. [1]; J. II. 3, fol. 241; MEDIIVILLA, 1962, p. 115.

<sup>534</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-1-15, p. 9; J.II.3., fol. 247 vº; MEDIIVILLA, 1962, p. 123.

<sup>535</sup> SANTOS, 1698, I, VIII, fol. 35.

Las águilas de bronce no eran las únicas que figuraban en el retablo, el nuevo frontal del altar donado por Carlos II para la traslación de 1684 estaba presidido por el águila bicéfala de los Habsburgo tal y como se aprecia en el grabado de Juan Bernabé Palomino. Para el interior del camarín Mariana de Austria donó en 1690 una extraordinaria lámpara de oro, plata y pedrería que como describe Santos: “Tienen la asida en lo alto las dos Aguilas del Imperio con sola vna Corona de oro”<sup>536</sup>. En la parte superior del lienzo de Coello la figura alegórica de la Real Majestad sostiene con su mano derecha el cetro y con la izquierda un águila con las alas desplegadas. Según señala Fernández-Santos, toda esta iconografía aquilina del retablo de la Sagrada Forma permite una lectura ascendente, desde el frontal hasta el interior del camarín, en donde el águila bicéfala de la lámpara estaría aludiendo al concepto de la *domus nostra* habsbúrgica tan querido del emperador Leopoldo I<sup>537</sup>.

Junto a las águilas comparecen también sus compañeros habituales, los leones, colocados sobre los dinteles de las dos puertas laterales del retablo: “dos Leones de bronze à fuego, que con vna mano abraça cada vno vn Mundo, y en la otra vn Cetro; señalando con braveza, y valentia, el Señorío de los Reyes Españoles, que se estiende à los dos Mundos, y los ofrecen à Dios, para assegurar la entrada á mas altos Señoríos”<sup>538</sup>. El águila y el león son los emblemas por antonomasia del poder real, ambos se asociaban también a San Lorenzo el Real como imágenes emblemáticas del patrocinio del edificio. Esta idea se identificaba fácilmente no solo en contextos cultos como el que nos ofrece el retablo sino también en otros de carácter popular y festivo. Así se pone de manifiesto en los festejos celebrados en 1663 con motivo del primer centenario del Monasterio de El Escorial que describe fray Luis de Santa María en su *Octava sagradamente culta*<sup>539</sup>. El 30 de agosto por la noche se dispuso en la lonja principal del monasterio una mascarada organizada por Diego de Chandi y Chavarría, guarda mayor de los Bosques Reales y Cristóbal de Muñebrega y Dávila, alcalde mayor de la Villa de El Escorial. Entre fuegos de artificio, luminarias y cohetes, dos hombres vistieron “el trage de Leon, y Aguila, imitando con tan rara vieveza el natural, que pudieran engañar la misma naturaleza”<sup>540</sup>. Delante del león iba un lacayo portando una cartela en la que estaba pintado el Monasterio escoltado por un león coronado y acompañado del siguiente enigma:

<sup>536</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 12; J.II.3., fol. 250 vº; MEDIAYILLA, 1962, p. 127. Para el envío de esta lámpara, *Vid. supra*. Nota 37.

<sup>537</sup> *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 656, Cfr. MONOD, 2001, p. 245.

<sup>538</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 8 ; J.II.3., fol. 247 vº; MEDIAYILLA, 1962, p. 123.

<sup>539</sup> SANTA MARÍA, 1664, p. 15.

<sup>540</sup> *Ibidem*.

*Quien mantiene en su grandeza  
Esta Octava Marauilla,  
Es el Leon de Castilla*

En la cartela que acompañaba al águila estaba también pintado el Monasterio “y assentada en vna de sus torres vna Aguila coronada, atenta a vn Sol que se descubria, entre vnos arreboles, por el Oriente”, el mote o enigma correspondiente decía:

*Ninguno, sino es el Sol  
Pudo despertar mi aliento,  
Y assi su casa es mi asiento*<sup>541</sup>.

Volviendo al sofisticado retablo de la Sagrada Forma, de las palabras de Santos se deduce que la duplicidad de elementos bronceos dispuestos en las calles laterales: dos leones, dos águilas y dos coronas, éstas últimas sostenidas por cabezas de serafines en el límite con la bóveda, aluden a las dos ramas de la dinastía austriaca, cuyas “estendidas alas de Alemania, y España” estaban unidas en lo espiritual por la defensa de la Eucaristía frente a la herejía y en lo terrenal por el reciente matrimonio de Carlos II con Mariana de Neoburgo “Princesa Palatina del Rin”<sup>542</sup>, hermana de la última esposa del emperador Leopoldo I. La atención hacia la nueva reina centra oportunamente gran parte del relato del Padre Santos reforzando su discurso pro austriaco, de alguna manera es la última pieza sobrevenida a la compleja maquinaria de exaltación de la *Pietas* carolina. Como decíamos Las *Noticias* quinta, sexta y séptima están dedicadas a relatar su primer recibimiento en El Escorial que precedió a la segunda y definitiva traslación de la reliquia a la sacristía, cuya víspera se hizo coincidir con el 23 cumpleaños de la reina.

Estas tres últimas Noticias del relato de Santos constituyen un testimonio excepcional, en realidad una auténtica disección descriptiva de los usos, modos y costumbres del ritual cortesano en El Escorial. Su precedente más importante es sin duda el impreso *Pompa festiva* de 1649, crónica del primer recibimiento de Mariana de Austria en el Monasterio, texto anónimo que como hemos expuesto cabe atribuir a un joven Padre Santos, por entonces solo Maestro de Capilla y compositor de villancicos. Al igual que entonces, en 1690 la continuidad de la monarquía pendía del hilo de la sucesión masculina, por eso el recibimiento a la reina, a la que se responsabilizaba de esa continuidad, al margen de las luminarias y bergantines, era un auténtica

---

<sup>541</sup> *Ibidem*.

<sup>542</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. [1] ; J.II.3., fol. 241; MEDIAVILLA, 1962, p. 115. La boda por poderes entre Carlos II y Mariana de Neoburgo se celebró en Ingolstadt con presencia del emperador Leopoldo I el 28 de agosto de 1689. La boda en persona se celebró en Valladolid el 14 de mayo de 1690.

razón de estado cuya canalización propiciatoria se fundamentaba en la adoración al Santísimo Sacramento. Por eso tendrá enorme relevancia inaugurar el retablo de la Sagrada Forma como maquinaria perfecta de la *Pietas* Eucarística, con la participación activa de Mariana de Neoburgo.

El relato está plagado de alusiones a las esperanzas sucesorias, al Monasterio como recinto ejemplar de ceremonias y a los jerónimos como custodios y garantes del magnífico legado dinástico. En la *Noticia quinta* hace alusión “al incomparable, grandioso, y dignissimo recebimiento, que se hizo en la Corte, dos días antes del Corpus, à la Serenissima Reina” e insiste en vincular la terminación del retablo escurialense con el “Real, y felicissimo Casamiento [...] alegría vniversal de dos Mundos”<sup>543</sup>. Apunta que la comitiva partió en dirección a El Escorial el 18 de octubre, día de San Lucas, precisamente el mismo en que se cumplían 327 años desde que el papa Gregorio XI había confirmado la religión de San Jerónimo en España. A media tarde llegaron al parque de La Fresneda, en donde como era tradición esperaron a que se pusiera el sol para contemplar desde allí la iluminación del Monasterio que se hizo por medio de 36.000 luminarias repartidas “de suerte, que siguiendo iguales las líneas de la Arquitectura, siendo de orden Dorico, le hazian parecer de orden Composito, de superior inventiva, y belleza”<sup>544</sup>. Al son del “Organo de las Campanillas”, es decir del carillón, Sus Majestades llegaron hasta el Patio de Reyes en donde esperaban las tres comunidades monásticas: Convento, Colegio y Seminario, dispuestas en procesión. Allí como era preceptivo fueron bendecidos por el Prior y “adoraron la Cruz” comenzando a continuación el *Te Deum laudamus* que acompañaba el recorrido hacia el templo con “grave passo” hasta las gradas de la Capilla Mayor en donde estaba dispuesto el sitial en donde como también era tradición, los reyes “hincadas las rodillas” adoraron el Santísimo. Santos se deleita describiendo el “gozo” de Sus Majestades al contemplar “la exornacion luciente de aquel Maravilloso Templo, entonces todo ardores; que si los Griegos llamavan Pyritis à las piedras, que golpeadas despiden fuego, parecía, que en esta ocasión al golpe de las alegrías, las piedras de su formación brotaban Centellas por todas partes, multiplicando llamas, y ordenadas hogueras, que traian à la memoria lo que dixo el Poeta: *Innumeras extruxere Pyras*”<sup>545</sup>. Como anotó Mediavilla se trata de Virgilio (*Eneida*, XI, 204)<sup>546</sup>, comparación muy querida por Santos que había empleado en la *Descripción* del Monasterio citando entonces a Plinio (Libro 39, cap. 19), en referencia a la piedra berroqueña del templo: “à quien tambien llamaron los Griegos Pyritis, porque enciende

---

<sup>543</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 15; J.II.3., fol. 252 vº; MEDIAVILLA, 1962, pp. 129-130.

<sup>544</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 16; J.II.3., fol. 253; MEDIAVILLA, 1962, p. 131.

<sup>545</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 17; J.II.3., fol. 254; MEDIAVILLA, 1962, p. 132.

<sup>546</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 132, nota 64.

fuego, material muy propio del Alcazar de Laurencio, adonde se celebra vencedor de las llamas”<sup>547</sup>.

Los días posteriores al recibimiento cuenta Santos que los reyes adoraron la Santa Forma “privadamente” en el sagrario de la basílica, vieron la nueva fábrica del retablo, transparente y camarín y se le mostraron a Mariana de Neoburgo todas las grandezas y reliquias de la casa, divirtiéndose el rey en la caza por las tardes. Finalmente Carlos II dispuso que el sábado 28 de octubre, festividad de los Santos Apóstoles Simón y Judas y cumpleaños de la reina, fuera la víspera de la traslación, y el domingo siguiente la función. Para compensar los fulgores encomiásticos del relato del jerónimo contamos con el testimonio que nos ofrece el italiano Novelli, miembro de la llamada camarilla alemana de la reina, el cual escribe el 31 de octubre de 1690 al Elector Palatino refiriéndole que había asistido al besamanos celebrado en El Escorial con ocasión del cumpleaños de la reina. Dice que “los asistentes vestían de gala, con trajes que se llaman aquí a la chamberga, o sea al uso de Alemania” y que a las funciones no había asistido ningún ministro extranjero a excepción de él mismo y del Conde de Lobkowitz, embajador imperial “a quienes se considera servidores de la misma casa reinante”<sup>548</sup>. Según el testimonio del italiano, la primera visita de Mariana de Neoburgo a El Escorial no fue todo lo gratificante que describe Santos, pues asegura que no pudo saludarla debido a “un ligero catarro que la había ocasionado la crudeza de los aires de aquel sitio, por no estar Su Majestad acostumbrada a llevar la cabeza descubierta según el uso español”<sup>549</sup>.

El Padre Santos concluye la *Historia de la Santa Forma* condensando en un párrafo todas las aspiraciones de la función como “anuncios de su felicidad, en la vida, en la salud, en la sucession, en la paz, y aumento de sus Reinos, en lo victorioso, y triunfante de sus Armas; y sobre todo, en los bienes eternos”<sup>550</sup>. Equivalentes son las esperanzas que se desprenden de un soneto manuscrito de la Biblioteca Nacional, atribuido a Juan Cortés Ossorio, que puede relacionarse con cualquiera de las dos traslaciones, aunque parece más lógico que se refiera a la de 1690, incluso creemos que podría estar compuesta en función del lienzo de Coello<sup>551</sup>:

---

<sup>547</sup> SANTOS, 1657, I, V, fol. 16; 1667, I, V, fol. 17vº; 1681, I, V, fol. 15; 1698, I, V, fol. 15.

<sup>548</sup> BAVIERA, MAURA, 2004, vol. I, p. 218.

<sup>549</sup> *Ibidem*.

<sup>550</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 23; J.II.3., fol. 258 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 137.

<sup>551</sup> B.N.E., Mss. 12955 / 11. En el documento figura la siguiente anotación manuscrita con letra que parece del XIX: “Soneto (Con motivo de la traslación de la Santa Forma en el año 1680 á la sacristia del monasterio del Escorial com asistencia del rey Carlos II y de toda su corte, en desagravio de la profanación de aquella santa casa al tiempo de la prisión de Valenzuela)”. La fecha debe ser un error, ya que no está documentada ninguna traslación ese año, ni siquiera por entonces Filippini había terminado de aderezar el reloj como señalaremos más adelante.

### Soneto

En culto del mas alto sacramento  
Repíete el Rey Catholico de España,  
Aquella heroyca y Religiosa hazaña,  
que su estirpe ensalio hasta el firmamento.  
Miradle Rey de Reyes, quan atento  
os cede el trono, os sirue, y acompaña,  
Haziendo de una rustica cabaña  
Teatro del mas noble rendimiento.  
Multiplicadle pues la descendencia,  
Y sirva tan Austriaco exercicio,  
De exemplares á perpetuos successores.  
Dele su escudo vuestra omnipotência  
Porque si ahora no os mostrais propicio,  
Para quando, o, Gran Dios son los favores !<sup>552</sup>

En la *Noticia primera: Del motivo de esta función*, Santos aborda la historia y vicisitudes de la Sagrada Forma desde su profanación en Gorkum hasta su llegada a España. Si como veíamos, en el retablo la “ofrenda” austriaca se materializa en bronce dorado, la historia de la reliquia se expresa por medio de relieves blancos de mármol y alabastro. Como señala Aterido<sup>553</sup>, el material y la técnica parecen caracterizar los episodios acaecidos en el pasado, evidenciando su condición remota en contraste con el suceso contemporáneo de la traslación para el que se reserva la pintura. Estos relieves, sobre cuya controvertida atribución trataremos más adelante, se sitúan en las calles laterales del retablo, en el mismo eje de las puertas, leones, águilas y coronas de bronce. En el relieve circular situado arriba a la izquierda se representa el momento en que los profanadores zwinglianos profanan la Santa Forma en la catedral de Gorkum, escena que tiene su exacto equivalente literario en el texto del Padre Santos: “Entonces à esta Santa Forma, en la Iglesia Cathedral de dicha Ciudad, los sacrílegos Ministros de la impiedad, no se contentaron con arrojarla en la tierra, sino que acrecentando desprecios à desprecios; haze horror el referirlo! la pisaron repetidamente atrevidos, y abriendo dentro de su candido circulo tres roturas, hizo la

---

<sup>552</sup> *Ibidem*.

<sup>553</sup> *Vid. ATERIDO, 2007, p. 508.*

mano poderosa de Dios, vertiesse sangre miraculosa por ellas; à cuya vista se llenaron todos de terror, de turbacion, y espanto”<sup>554</sup>

En el relieve circular que le corresponde a la derecha, se representa el momento de la conversión al catolicismo del arrepentido hereje que “herido de melancolico sentimiento” salvó la Santa Forma del “heretico incendio” trasportándola a Malinas y depositándola en un convento franciscano en donde ya de paso tomó el hábito de la orden seráfica: “para gozar del disfraçado Sol las influencias, que tan vivamente le avian herido el coraçon”<sup>555</sup>. Según Santos la reliquia permaneció en Malinas hasta que el avance de las revueltas protestantes hizo que se trasladara a Amberes, desde allí gracias a la intermediación y diligencia de “vn gran Ministro Aulico del Emperador, llamado Fernando Weider”, fue llevada a Viena y después a Praga, en donde según cuenta permaneció “en veneracion onze años”. En 1592 se decidió su envío a España “con beneplacito del Cesar”, es decir de Rodolfo II, “solicitandolo assi vna muy Ilustre Matrona Española, llamada Doña Margarita de Cardona”<sup>556</sup>. Pese al papel crucial de esta mujer como principal impulsora del envío, no figurará en los relieves del retablo, quedando su función eclipsada por el protagonismo intencionado que se le otorga al emperador subrayándose que el envío se produjo: “con ocasión de venir Embaxador à España, elegido por el Cesar”<sup>557</sup>, aunque Santos no menciona su nombre, se trata de Johann Khevenhüller<sup>558</sup>.

El proceso de envío y recepción de la reliquia se representa en los dos relieves de mármol alabastrado situados debajo de los anteriores y encima de las puertas, formando sendas portadas de medio punto. En el de la izquierda se representa al emperador Rodolfo II rodeado de armas como rescatador de la reliquia, a la derecha un irreconocible Felipe II recibe la Santa Forma de manos de un fraile franciscano que parece el mismo que en el relieve superior se figura convirtiendo al hereje. La realidad histórica era bien distinta ya que la reliquia fue entregada por la marquesa de Navarrés, hija de Margarita de Cardona<sup>559</sup>. En el relieve Felipe II inicia una piadosa genuflexión que prefigura la posición de su bisnieto en el lienzo central del retablo, siendo idénticos los reclinatorios de ambas escenas. Las palabras de Santos son elocuentes al respecto: “si imperando Rodolfo el Segundo en Alemania, la recibio, como hemos visto, Philipo Segundo en España;

<sup>554</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 2; J.II.3., fol. 242; MEDIAVILLA, 1962, p. 116.

<sup>555</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 3; J.II.3., fol. 242 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 117.

<sup>556</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 3; J.II.3., fol. 243; MEDIAVILLA, 1962, p. 117.

<sup>557</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 3; J.II.3., fol. 243; MEDIAVILLA, 1962, p. 117.

<sup>558</sup> No menciona en su *Diario* la reliquia, sí la muerte de su antecesor en el cargo Adam de Dietrichstein, *Vid.* KHEVENHÜLLER, 2001, p. 386.

<sup>559</sup> *Vid.* ESTEBAN, 1911, pp. 16-17.



parece se dirigia à CARLOS SEGUNDO por oculta providencia, como à quien avia de ser sin segundo, en el glorioso empeño de su veneracion”<sup>560</sup>

Desde luego la intención de Santos no es la de reconstruir con verosimilitud histórica o documental el recorrido de la reliquia, su interés se centra en confirmar el milagro de la transustanciación y vincular a las dos ramas Habsburgo en el rescate de la reliquia. Para componer su relato se sirve como base documental de los testimonios probatorios que llegaron con la reliquia, el primero corresponde al acta levantada en Amberes el 24 de agosto de 1579 por el deán de Gorkum Juan van der Delft en el que se relatan los hechos de la profanación<sup>561</sup>. El segundo testimonio lleva fecha de 15 de octubre de 1592, se trata del reconocimiento de la reliquia redactado por el notario Guillermo Breuner en presencia del agustino fray Martín de Guzmán a instancias de doña Margarita de Cardona, documento que es ratificado por el legado papal César Speciano el 13 de noviembre del mismo año<sup>562</sup>.

Como decíamos el papel de aquella “muy Ilustre Matrona Española”, Margarita de Cardona fue crucial. Santos dice que pertenecía a “la esclarecida Familia de los Duques deste Titulo”<sup>563</sup>, lo que no cuenta o no sabe el jerónimo es que era hija de don Antonio de Cardona, virrey de Cerdeña y María de Requesens, perteneciente a la alta nobleza aragonesa, hasta el punto que su linaje emparentaba con el mismísimo rey Fernando el Católico<sup>564</sup>. Margarita formó parte del séquito de la emperatriz María hermana de Felipe II, figurando como dama y camarera mayor. En 1555 contrajo matrimonio con el barón Adam de Dietrichstein, por entonces mayordomo mayor de Maximiliano II y embajador imperial en la corte española de 1564 a 1573, siendo el ayo de los archiduques Rodolfo y Ernesto. Adan de Dietrichstein o Diatristán, fue un brillante diplomático y ferviente católico que supo ganarse la confianza de Felipe II, el cual le recompensaría por sus servicios admitiéndole en la orden de Calatrava y otorgándole la encomienda de Alcañiz. Todo ello pese a proceder de una familia de reconocidos protestantes, de

---

<sup>560</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 4; J.II.3., fol. 244; MEDIAVILLA, 1962, p. 118.

<sup>561</sup> El relato de la profanación de Gorkum lo incluye el austríaco Michael von Eytzinger en su *De Leone Belgico ijusque Topographica atque historica descriptione Liber*, 1588, Vid. SULLIVAN, 1989, p. 122, nota 38.

<sup>562</sup> Vid. ESTEBAN, 1911, pp. 111-118, transcribe parte de los documentos. Para una transcripción completa de los mismos con documentadas notas Vid. MEDIAVILLA, RODRÍGUEZ DÍAZ, 2004, pp. 594-598. Según Gregorio de Andrés se hicieron copias de los testimonios en Madrid con fecha 19 de marzo de 1594 (A.G.S. Estado, Legajo, 171, fols. 301-310), siendo llevados los originales a El Escorial por medio del guardajoyas Antonio Voto (Vid. ANDRÉS, 1957, p. 666, nota 6). Aún se conservan los testimonios en la sacristía escurialense, Vid. MEDIAVILLA, 2001, p. 9.

<sup>563</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 3; J.II.3., fol. 243; MEDIAVILLA, 1962, p. 117.

<sup>564</sup> Vid. EDELMAYER, 1993, pp. 94-95.

hecho a su padre Siegmund de Dietrichstein, suegro de Margarita de Cardona, se le considera uno de los introductores de la reforma protestante en Austria Interior<sup>565</sup>.

Adam Murió el 5 de enero de 1590 en su propiedad de Mikulov en compañía de su mujer, consintiendo Rodolfo II que su tumba se colocara a los pies de la de Maximiliano II en la catedral de Praga<sup>566</sup>. Su viuda, que fue retratada al menos en dos ocasiones por Pantoja de la Cruz<sup>567</sup>, morirá en Madrid en 1609 en el convento de las Descalzas Reales, según Cabrera de Córdoba en el mismo cuarto de la emperatriz María<sup>568</sup>. Del matrimonio nacieron dos hijos: Maximiliano, que al igual que su padre ingresaría en la orden de Calatrava<sup>569</sup> y Francisco, que sería cardenal y obispo de Olmütz en Moravia<sup>570</sup>; y cuatro hijas: Hipólita y Ana serían damas de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela<sup>571</sup>; Beatriz lo sería de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III<sup>572</sup>; y María de la reina Ana de Austria, última esposa de Felipe II. Será esta María de Dietrichstein y Cardona, marquesa de Navarrés<sup>573</sup>, la encargada de hacer entrega a Felipe II de la Sagrada Forma<sup>574</sup>.

Es interesante resaltar que el principal y más claro precedente del retablo-tramoya de la sacristía de El Escorial tuvo también su origen en la donación de una reliquia por parte de Margarita de Cardona. Nos referimos al retablo mayor del Colegio del Corpus Christi de Valencia presidido por el lienzo, también móvil, de la *Última Cena o Institución de la Eucaristía* de Francisco Ribalta (1606). En este caso la reliquia que dio origen al proyecto fue un trozo de *Lignum Crucis* inserto en un Crucifijo de bronce que Margarita de Cardona entregó en 1601 al Patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia, Juan de Ribera. Cada viernes, acabada la misa, con la iglesia en

---

<sup>565</sup> *Ibidem*.

<sup>566</sup> *Ibid.*, pp. 89-116.

<sup>567</sup> De Pantoja de la Cruz se conserva un retrato de Margarita de Cardona con su hija niña en el castillo de Nelahozveves (República Checa) y otro, que hace pareja con el de su marido Dietrichstein, en el Museo Enrique Larreta de Buenos Aires, *Vid.* KUSCHE, 2005, pp. 291-292. Sobre la viuda de Dietrichstein en Madrid, *Vid.* MATILLA TASCÓN, 1987, p. 159.

<sup>568</sup> *Vid.* CABRERA DE CÓRDOBA, 1619, p. 364.

<sup>569</sup> *Vid.* EDELMAYER, 1993, p. 100

<sup>570</sup> *Vid.* ALDEA VAQUERO, 1986, t. II, pp. XLII-XLIII.

<sup>571</sup> Ambas se casaron con caballeros españoles: Hipólita con don Álvaro de Córdoba y Ana con don Antonio de Fonseca, *Vid.* EDELMAYER, 1993, pp. 91-116; BOUZA, 1998, pp. 79-80; BADURA, 1999, pp. 47-67. Esta Ana de Dietrichstein escribe desde El Escorial a su madre Margarita de Cardona entre 1575-1582 describiendo el solemne aburrimiento de la vida en el monasterio, cuyo entorno califica de “yermo” y “desierto” inhóspito, *Vid.* BADURA, 2001, pp. 77-94.

<sup>572</sup> Beatriz casó con don Luis Hurtado de Mendoza, IV marqués de Mondéjar y V de Tendilla, tras la muerte de éste en 1604, tomó el hábito de carmelita descalza en el convento del Corpus Christi de Alcalá de Henares, con su ayuda económica se emprenderían las obras del nuevo edificio trazado por fray Alberto de la Madre de Dios, *Vid.* HIDALGO OGÁYAR, 2010, p. 303.

<sup>573</sup> María casó en 1566 con don Baltasar de Mendoza y de la Cerda, primer conde de Galve, tras la muerte de éste en 1578 se casó en 1585 con Juan de Borja, marqués de Navarrés, Comendador de Montesa, hijo del antiguo embajador en la corte imperial y Mayordomo Mayor de la emperatriz María, *Vid.* EDELMAYER, 1993, p. 108.

<sup>574</sup> *Vid.* ESTEBAN, 1911, pp. 16-17.

penumbra y al son del Miserere cantado por los colegiales, el lienzo de Ribalta descendía lentamente y tras descorrerse varias cortinillas de tafetán morado y negro y plegarse un último velo blanco, se mostraba el Crucifijo relicario iluminado dramáticamente por dos hachones de cera.

Don Agustín Bonacasa en su manuscrito inédito titulado *Descripción del Escorial* (c. 1806) nos ofrece un dato que relaciona directamente el altar valenciano con la Sagrada Forma de El Escorial. Al comentar el retablo de la sacristía, copiando por cierto la descripción de Ximénez, anota a pie de página que: “en el relicario del famoso Colegio de Corpus Christi, de la ciudad de Valencia [...] se veneran los corporales, en que fue embuelta desde luego esta Sagrada forma, y en ellos se hechan de ver las manchas de la sangre, que salió de las roturas, que hicieron en ella los pérfidos hereges”<sup>575</sup>. Resulta por el momento difícil aportar más datos que nos permitan entender si el origen común de ambas tramoyas fue meramente casual o actuaron otros factores o hasta qué punto los descendientes del matrimonio Dietrichstein, emparentados con la nobleza española, pudieron servir de estímulo y acicate para que los significados de la reliquia se reactivaran de nuevo.

Aunque el Padre Santos cuenta que el envío de la Sagrada Forma a España se decidió en 1592, no precisa en qué momento la recibió Felipe II ni la fecha de entrega al Monasterio, temas que han sido motivo de controversia hasta que Gregorio de Andrés precisó que la reliquia debió de llegar a manos del rey a principios de 1594<sup>576</sup>. El 4 de marzo de ese año se forma a instancias del monarca una junta destinada a examinar la veracidad y suficiencia de los testimonios aportados por la reliquia. Reunidos en el Colegio de Santo Tomás de Madrid: fray Antonio de Cáceres, confesor del príncipe heredero; su preceptor: García de Loaysa y Girón, junto con fray Juan de las Cuevas, fray Juan Gutiérrez y el Dr. Terrones, determinan de forma contundente que: “por agora la dicha hostia no se deue adorar por sanctissimo sacramento, ni por cosa milagrosa, o auctentica: por faltarle la deuida qualificación de testimonios bastantes”<sup>577</sup>. Seguidamente recomiendan que se busquen nuevos testimonios en los lugares en donde había estado la reliquia: Gorkum, Malinas, Amberes y Alemania, y que mientras tanto: “la dicha hostia este guardada, no en la custodia del Sanctissimo Sacramento: sino en el relicario comun”<sup>578</sup>.

Una semana después, el prior de San Lorenzo y confesor del rey, fray Diego de Yepes escribe a Felipe II acatando el veredicto de la junta aunque dejando entrever su desacuerdo: “pues con menos çertificacion que la de estos testimonios adoramos muchas reliquias de Sanctos”, de

---

<sup>575</sup> B.N.E., Mss. 18046, fol. 3.

<sup>576</sup> ANDRÉS, 1957, pp. 665-670.

<sup>577</sup> (A.G.S. Estado, Legajo 171), *Vid.* ANDRÉS, 1957, pp. 668-669.

<sup>578</sup> *Ibidem*.

hecho acepta la posibilidad de que “con pia, y religiosa prudencia ... se pueda adorar” de forma “particular y no publica”. Significativamente termina el prior la carta manifestando su deseo de que una vez que se hayan encontrado nuevos testimonios en las ciudades por donde pasó la reliquia, gestión que parece dar por iniciada, la Sagrada Forma de Gorkum se podrá venerar “con publica solemnidad, y ponerse en el sagrario con solemne proçession”<sup>579</sup>. Las palabras de Yepes resultan premonitorias de lo que sucederá noventa años después y muestran a las claras la antigua posición de los jerónimos con respecto a la reliquia, sin duda mucho menos escrupulosa que la del rey y su junta<sup>580</sup>.

Como era de esperar, el Padre Santos evita hacer referencia al veredicto que había puesto en entredicho la autenticidad de la reliquia, eludiendo cualquier mención a la insuficiencia de los testimonios. Por entonces ya no era necesario, ni tampoco factible, recabar nuevos informes, pues la incorruptibilidad de la hostia transcurrido tanto tiempo era prueba “bastante para la comprobacion del milagro”<sup>581</sup>. Aunque el testimonio más antiguo firmado por el deán de Gorkum estaba fechado en 1579, Santos comenta y comparte que “avia quien la congeturasse de tres siglos; vno, que avia pasado desde que la recibió en España el prudentissimo Rey Philipo Segundo [...] y los otros, que se infieren en alguna manera de los testimonios, que la acompañaron al venir”<sup>582</sup>. Nuestro autor no duda en aumentar la antigüedad de la pieza, estableciendo los supuestos trescientos años no a partir del momento de la profanación sino de la hipotética consagración de la forma, dando crédito de este modo a otra conjetura según la cual: “del ahinco, y rabia com que se empeñaron en pisarla, mas que à las otras Formas; hubo quien congeturasse era sin duda prenda, que yà de mas antiguo debian de venerarla los Catholicos, con especialidades de rara en la permanencia”<sup>583</sup>.

---

<sup>579</sup> *Ibidem*.

<sup>580</sup> Para un análisis crítico de la autenticidad de la reliquia de Gorkum, *Vid.* VROOM, 1992, pp. 425-435, este autor analiza los testimonios probatorios concluyendo que “la historia en su totalidad es un invento”, considerando que Gorkum no era sede episcopal (como ya señaló TORMO, 1942, p. 19) y que no se tiene noticia documental de ninguno de los testigos de la profanación. Como señalan Sancho y Souto: “no se ha aclarado por qué esta *renovatio* eucarístico-política no gira en torno a otro objeto o pretexto menos dudoso que la reliquia o el acto expiatorio, o por qué no tiene un carácter abstracto, centrado en el puro dogma, aunque el realismo, materialismo o sensualismo español, hecho a la composición ignaciana de lugar, prefería evidentemente una reliquia, una cosa sacra, pero cosa al fin”, *Vid.* SANCHO, SOUTO, 2009, p. 177.

<sup>581</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 2; J.II.3., fol. 241vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 116.

<sup>582</sup> *Ibidem*.

<sup>583</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 2; J.II.3., fol. 242; MEDIAVILLA, 1962, p. 116. La idea de los trescientos años de antigüedad la recoge Santos ya en la *Quarta parte de la Historia de la Orden*: “[...] vna Ostia consagrada, que mas de Cien años ha se guarda entre las Reliquias de aquella Marauilla, y ha mas de trescientos que se consagrò [...]” (SANTOS, 1680, L II, C. XXXV, p. 265), y también en las dos últimas ediciones de su *Descripción del Monasterio*: “Ay vna forma consagrada demàs de trescientos años [...]” (SANTOS, 1681, 1698, I, IX, fol. 43).

El rechazo por parte de Felipe II de la reliquia de Gorkum explica que fuera depositada en el relicario de la Anunciación de la basílica sin recibir especial atención, de hecho ningún cronista jerónimo la menciona, tampoco lo hacen Juan Alonso de Almela, ni Jehan Lhermite, tan atento éste al contenido de los relicarios. El silencio más significativo es sin duda el de fray José de Sigüenza, sobre todo teniendo en cuenta su cargo de reliquero y que como diputado del convento había firmado la recepción de la Séptima Entrega de alhajas al monasterio el 7 de noviembre de 1597, en la que se inventaría por primera vez: “Una forma consagrada vn poco mayor de las que se husan en las comuniones ordinarias de Spaña, que tiene tres notas o señales como de sangre que la pasan de parte a parte y están en triangulo tiene de la una parte la figura de christo en la cruz y por la otra sin señal ninguna y vn cerco sencillo al rrededor”<sup>584</sup>.

Al respecto se hace notoria la ambigüedad de Sigüenza en su descripción de las reliquias de Cristo: “Hay también parte de sus vestiduras y un poco de lienzo que quedó, *no con su sangre, que esa no hay en la tierra* sino cuando está en el Sacramento y cáliz del altar, sino con alguna señal de ella bastante, por ser mancha de sangre suya, para sacar las de todo el mundo”<sup>585</sup>. El Padre Santos en la primera edición de 1657 de su *Descripción* de El Escorial tampoco menciona la Sagrada Forma, pero modifica oportunamente la frase de su antecesor: “Ay otra parte de sus Vestiduras, y vn poco de lienço, que quedò con algunas señales bastantes, ò manchas de su sangre, con que sacò las de todo el mundo”<sup>586</sup>.

Diez años después, en la edición de 1667, comienza Santos el epígrafe dedicado a las reliquias de Cristo mencionando por primera vez: “vna Forma consagrada de mas de docientos años, con señales de sangre en tres roturas, que la hizieron los Hereges Zuinglanos, que la pisaron en la Ciudad de Gorcamia en Olanda”<sup>587</sup>. Como ya comentamos, en la edición de 1681 aumenta en cien años la antigüedad de la reliquia y añade la correspondiente mención a la custodia: “[...] en Olanda. Para esta Forma diò nuestro Rey y Señor Carlos Segundo vna Caxa de Plata sobredorada de mas de tres varas de alto, formada de tres cuerpos, sembrada de filigrana, y innumerables Piedras preciosas, y con otros adornos admirables: ofreciòla el Emperador de Alemania con vn Relox à su Magestad, y su Magestad la dedicò al Rey de los Reyes, y Señor de los tiempos, y eternidades, para Custodia de Reliquia tan prodigiosa”<sup>588</sup>. En la última edición de 1698 repetirá lo mismo y a continuación refiere brevemente la construcción de la nueva capilla: “[...]”

<sup>584</sup> Vid. ESTEBAN, 1911, p. 17.

<sup>585</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 359. La apreciación de Sigüenza ya fue resaltada por ANDRÉS, 1957, p. 670.

<sup>586</sup> SANTOS, 1657, I, VIII, fol. 36vº.

<sup>587</sup> SANTOS, 1667, I, VIII, fol. 38.

<sup>588</sup> SANTOS, 1681, I, VIII, fol. 32.

Reliquia tan prodigiosa; Trasládese esta despues à la Sacristia, donde la Católica piedad de nuestro Rey, y Señor Carlos Seguno, fabricò vna sumptuosa Capilla, para colocarla”<sup>589</sup>.

El hecho de que el Padre Santos sea el primer autor, dentro y fuera de la comunidad, en prestar atención a la reliquia en una fecha tan temprana como 1667 no nos debe pasar por alto, a nuestro entender resulta enormemente significativo ya que representa uno de los escasísimos casos en los que el jerónimo apuesta por algo en contra de lo dicho por Sigüenza y sin un motivo regio de por medio. Seguramente sin saberlo estaba comenzando a dar forma a un proyecto que se materializaría veintitrés años después y que en definitiva los jerónimos llevaban aplazando desde 1594. Como vimos fue seguramente el responsable de que el reloj de Leopoldo I no albergara reliquias de San Lorenzo sino aquella Santa Forma milagrosa cuya novelesca y didáctica historia de incendios, traslados y conversiones debió de llegar al espíritu de un niño ya adolescente tan particular como Carlos II. En definitiva la reliquia se convirtió en el objeto propiciatorio que permitió *cifrar* el carácter expiatorio del proyecto revirtiendo la profanación en indulgencias papales y en suntuosa y moderna capilla transparente de adoración eucarística. A la luz de este proceso que creemos a la vez pedagógico y calculado, debería entenderse también la elección de Santos como prior de San Lorenzo el Real en 1681.

---

<sup>589</sup> SANTOS, 1698, I, IX, fols. 43-43vº.

#### IV.III. UN RELOJ TRANSFORMADO EN CUSTODIA.

A doña Margarita de Cardona le correspondió el primer aderezo y custodia que tuvo la Sagrada Forma de Gorkum. Según se desprende del acta de 1592, la reliquia se depositó entre algodones en una cajita de madera blanca atada con un hilo en forma de cruz y sellada con lacre en dos puntos en el que figuraba el escudo de la casa de Dietrichstein compuesto por la cruz de Calatrava. La caja se introdujo en otra más grande sellada de la misma manera, podría ser ésta la que se representa en el relieve de alabastro de la calle derecha del retablo en el que se aprecia a Felipe II recibéndola dentro de una caja octogonal. Para el envío a España de la pieza, la noble dama española mandó realizar expresamente una arquilla de plata: descrita en la Entrega Séptima de 1597 como: “vn Arquilla de siete dedos de largo y quatro de Alto con tapador a manera de texadillo sinçelada con quatro bolas por Pies y vna crucetica por Remate del tapador con cerradura y llaue dorada que la dha Arquilla y çerradura pessa vn marco seys onças y quatro ochabas”<sup>590</sup>. El Padre Santos apenas describe este primer aderezo de la reliquia en la *Historia de la Santa Forma*, limitándose a apuntar que la reliquia llegó en “vna muy rica, y hermosa caxa de plata sobredorada, cerrada, y sellada, junto con los testimonios”<sup>591</sup>.

Junto con la arquilla, Margarita de Cardona envió una custodia para que sirviera de relicario, también descrita en la Entrega Séptima: “de plata dorada de bara y sesma de Alto labrada a lo antiguo de maçoneria con el pie seysabado amelonado y en el medio un hueco en que esta vn encaxe de Plata, dorada, a manera de media luna, para poner la dha forma y seruir de Relicario della con sus viriles, y por remate en lo alto vn pelicano que pesa como esta dho veinte y tres marcos y vna onça, en su caxa”<sup>592</sup>. El 15 de septiembre de 1642 los jerónimos acordaron en capítulo que esta pieza fuera transformada en custodia para el sagrario de la basílica, “al uso moderno”, es decir, en la que se pudiera ver la hostia consagrada cuando se mostraba en el tabernáculo: “y que esto se podía hacer deshaciendo una de tres que la iglesia tiene, que es en la que vino la santa Forma consagrada ... pues así en esto no se consumía dicha custodia, antes se mejoraba”<sup>593</sup>.

El 15 de mayo de 1678, apenas cuatro meses después de la extracción de Valenzuela el reloj de Leopoldo I llegaba a El Escorial<sup>594</sup>, siendo entregado por el relojero de cámara Francesco

---

<sup>590</sup> Vid. ESTEBAN, 1911, p. 20.

<sup>591</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 3; J.II.3., fol. 243; MEDIIVILLA, 1962, p. 117.

<sup>592</sup> *Ibidem*.

<sup>593</sup> Vid. ANDRÉS, 1996, p. 112.

<sup>594</sup> A.G.P. San Lorenzo, Leg. 107, Vid. FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 662, nota 68.

Filippini “en la conformidad que se entregó”<sup>595</sup>. El 28 de julio, fray Diego de Ciudad Real, monje profeso de San Lorenzo y notario público apostólico redacta para el nuncio papal el correspondiente testimonio de recepción de la alhaja. En este documento se incluye la primera descripción de la pieza a la que se refiere como “caja o joya que parece haberse hecho para tener en sí un reloj”, compuesta de: “[...] tres cuerpos; el uno un pedestal de media vara de alto, cuadrángulo ochavado, con alguna variedad de piezas, de filigrana de plata y de diferentes figuras adornadas de pedrería; el otro, que sienta sobre dicho pedestal, que se compone de ocho cariátides, medio columnas y medio mujeres, que forman el primer cuerpo de tres cuartas de alto, ochavado, y sobre este segundo cuerpo, otro que carga sobre él, de la misma altura, con un círculo calado en medio muy capaz; la materia toda es plata sobredorada, y el adorno de todo, diversidad de piedras preciosas, y filigranas de plata blanca, y repartidas algunas estatuas de Júpiter y Juno y de las artes liberales, y otras en correspondientes proporción, y muchos festone y flores de filigrana adornada en la misma forma, de diferentes colores, dichas piedras, con pendientes en los intercolumnios y en lo interior de los cuerpos de esta fábrica, que todo tiene de altura, tres varas y algo más”<sup>596</sup>.

Según el documento anterior la alhaja no se había depositado en la sacristía sino en la biblioteca principal. No tenemos más noticias sobre la pieza hasta el 1 de agosto de 1682 en que se fecha la memoria del “aderezo” realizado por Francesco Filippini “de la joya, para la custodia, y lo que llevó de los cortes que hizo a las puertas y su calado”<sup>597</sup>. En el documento el italiano informa al prior, ya por entonces fray Francisco de los Santos, y al secretario real, Sebastián de Vivanco, de la cantidad y cuantía de las piezas de plata retiradas de la alhaja, detallando escrupulosamente: 17 piezas de filigrana blanca; 24 piezas de “hojas de plata dorada, guarnecidas de piedras ... que son las que estaban alrededor de los dos letreros del reloj”; otras cuatro hojas del mismo material “en forma de cartelas ... que estaban debajo de los mismos letreros”; además de esto, 28 onzas “en cortaduras de plata y pedazos”<sup>598</sup>.

Francisco de los Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden* de 1680, incluye una prolija descripción de la alhaja indizándola dos veces entre “las cosas más notables”, primero como “Athlante, su Estatua, y quien fue” y luego como “Ioya admirable, que diò à nuestro Monasterio de San Lorenzo, nuestro Rey, y Señor Carlos Segundo”<sup>599</sup>. Se trata de una descripción mucho más detallada y completa que la que incluirá once años después en la *Historia de la Santa Forma*.

---

<sup>595</sup> B.M.S.L.E., XVIII-20 (1-4) *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 212-214

<sup>596</sup> B.M.S.L.E., XVIII-20 (5) *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, pp. 214-215.

<sup>597</sup> B.M.S.L.E., XVIII-59 (5) *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, pp. 218-219.

<sup>598</sup> *Ibidem*.

<sup>599</sup> SANTOS, 1680, índice sin foliar.



Teniendo en cuenta que la memoria del “aderezo” del reloj se fecha en 1682, el testimonio de la *Quarta parte* se refiere a la pieza antes de su transformación definitiva en custodia. De ser así el texto debería entenderse como la exposición de lo que se pensaba hacer, lo que explicaría que Santos coloque entre paréntesis algunas frases que vienen a afirmar el proyecto: “Assientan quantos vèn esta Caxa (que ya podemos llamar Custodia) que es de lo mas precioso que se puede vèr<sup>600</sup>”. La prolijidad del texto que ocupa casi dos páginas a doble columna y su presencia doble en el índice, son factores que a nuestro juicio ponen una vez más de manifiesto la participación del jerónimo en todo el proceso.

Las dos únicas referencias gráficas que nos permite hacernos una idea de cómo era la alhaja son en primer lugar el grabado de Juan Bernabé Palomino, a partir del cual según parece, el Padre Esteban publicó un dibujo individualizado de la custodia. En segundo lugar el propio lienzo de Coello en cuyo lateral izquierdo, sobre el altar, se aprecia un fragmento del cuerpo inferior de la custodia, detalle que fácilmente pasa desapercibido. El Padre Ciudad Real decía que la pieza tenía de alto “tres varas y algo más”, Santos en la *Historia de la Santa Forma* concreta: “de tres varas, y vn codo de alto”<sup>601</sup>, y en la *Quarta parte*: “tres varas, y ocho dedos; el ancho diametral es de quatro pies, y en la otra linea cinco”<sup>602</sup>. La estructura estaba formado de pedestal y tres cuerpos: “la forma es ochabada larga, y el orden composito con tan hermosa variedad, y distribución en los Ornamentos, que suspende à quantos la miran”<sup>603</sup>. Tal y como se aprecia en el grabado de Palomino, el primer cuerpo: “se lebanta sobre el Pedestal con ocho Columnas, que los Antiguos llaman Cariathides, medio Columnas, y medio Mugerres, ò Vichas; quatro à vn lado, y quatro à otro, con Basas, y Capiteles compositos, sobre que cargan el Friso, y Cornisamento”<sup>604</sup>, sobre éste se levantan los otros dos cuerpos: “pero en diminución muy artificiosa y medida, con variedad de Columnas, Vichas, y Angelillos hasta el remate”<sup>605</sup>.

El texto de la *Quarta parte* Santos suministra detalles que nos permiten comprender mejor la estructura del ingenio, sobre todo en lo que se refiere al primer cuerpo: “tiene en lo interior vn genero de laberinto, formado de varias ruedas, ò circulos de plata dorada, que ocupan todo el hueco, dando lugar en si para que se acomoden diferentes Reliquias de Santos, que vencieron el laberinto del mundo, y dieron luz à los que desean vencerle”<sup>606</sup>. Se está refiriendo al laberinto que conformaba el mecanismo del reloj que sería desguazado para dejar hueca la caja, según dice para

<sup>600</sup> SANTOS, 1680, II, XXXV, pp. 266-267.

<sup>601</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 4 ; J.II.3, fol. 244; MEDIAVILLA, 1962, p. 118.

<sup>602</sup> SANTOS, 1680, II, XXXV, p. 265.

<sup>603</sup> *Ibidem*.

<sup>604</sup> *Ibid.*, pp. 265-266.

<sup>605</sup> *Ibid.* p. 266.

<sup>606</sup> *Ibidem*.

colocar otras reliquias de santos. Esta aclaración, que no incluye en la *Historia de la Santa Forma*, es interesante en la medida que al menos una parte del reverso del lienzo de Coello, que como veremos también está pintado, debía estar pensado necesariamente para verse a través de este cuerpo inferior de la custodia que gracias al comentario del jerónimo sabemos que era practicable.

Santos se deleita explicando la nueva significación cristiana que adquiere la decoración originariamente profana del reloj, en la que destacaban en el pedestal las esculturas de Júpiter y Juno “mentidas Deidades de la Gentilidad” cuya permanencia en la custodia justifica ante aquellos que hicieron “reparo, que no parecía estaban bien donde avia de ponerse, y adorarse el verdadero Dios” por estar situadas en el pedestal: “despreciadas, y vencidas, como suelen poner à Luzbel, y sus sequaces, á los pies del Arcangel San Miguel”, es decir “como trofeos de la verdad Evangelica, y del Señor”, puestos: “por escabel de sus pies”<sup>607</sup>. Si atendemos al grabado de Palomino, estas figuras no aparecían enroscadas en el pedestal como podría deducirse de la explicación intencionada de Santos, sino más bien todo lo contrario, se erguían airoso en el primer cuerpo del reloj mostrando sus atributos, Júpiter a lomos del águila y Juno del pavo real.

El segundo cuerpo estaba compuesto por “vnos Corredorcillos de mucha gracia, y curiosidad, y en ellos al contorno, en proporcionadas distancias, las Estatuas de las Ciencias liberales, con insignias de lo que cada vna enseña”<sup>608</sup>. Estas esculturas estaban en torno a la esfera del reloj, en el grabado se distingue claramente la figura de la Retórica sosteniendo con su mano izquierda el caduceo de Mercurio, símbolo del dios de la elocuencia. Una vez colocada la Sagrada Forma en su centro venían a convertirse en metáfora de la superioridad de la Teología sobre las Ciencias Liberales: “à quien siruen como Esclauas, por ser la Reyna de todas, y porque trata del Señor de todas, que es Dios, como dize la Santa Escritura: *Deus, Scientiarum Dominus est* [nota al margen: Reg. Lib. I. n. 2. V. 3.]”<sup>609</sup>. Precisamente el mismo significado que tenían las artes liberales en los frescos de Tibaldi en la Biblioteca escurialense.

El tercer cuerpo estaba rematado por la figura de Atlas: “que està como sustentando à los Cielos; en representacion de que en la breve esfera de aquella Forma Santa, que alli avia de colocarse, està realmente el verdadero, y Divino Athlante”<sup>610</sup>. Si antes mencionábamos la insistencia de Santos en la *Quarta parte* en hacer partícipe a Juan José de Austria en la elección tanto de la reliquia como del reloj que serviría de custodia, no nos resistimos a dejar de pensar que tanto el jerónimo como muchos de sus contemporáneos tendrían en la cabeza la asociación entre

---

<sup>607</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 5 ; J.II.3, fols. 244-244vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 119.

<sup>608</sup> SANTOS, 1680, II, XXXV, p. 266.

<sup>609</sup> *Ibidem*. En la *Historia de la Santa Forma* incluye la misma frase pero sin citar al margen.

<sup>610</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 5 ; J.II.3, fol. 244vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 119.

el hermanastro del rey y la figura de Atlas tal y como la había representado Pedro de Villafranca en un grabado fechado en 1678<sup>611</sup>.

En eje con la figura de Atlas se colocará el Crucifijo de bronce dorado de Pietro Tacca, de manera que la base de la cruz fingía reposar sobre el mundo, pasando Atlas de forma simbólica a sostener a Cristo crucificado. En la *Quarta parte* Santos insiste en el simbolismo pagano de la escultura de Atlas “de valiente planta, y formación” recurriendo al libro IV de la *Bibliotheca Histórica* de Diodoro Sículo que cita al margen y al que contrapone el primer pasaje del Génesis: “Athlante, que està en lo alto desta Ioya, representa la Sciencia que trata de la Esfera, por auer sido Athlante Rey de Mauritania el primero que obseruò el Curso del Sol, y los mouimientos, y variaciones de la luna, y Estrellas, poniendo en razon estas cosas con grande estudio, y constancia de animo; de donde nació el fabuloso dezir de los Gentiles, que auia sustentado el Cielo sobre sus ombros; ceguedad de que se rien los que ilustrados de la Fè infalible, saben que el que le sustenta es el que le criò en el principio, y el que ordenò el Curso del Sol, y de los Astros, y toda essa fabrica de las Esferas Celestiales, que son obras de sus manos”<sup>612</sup>.

En cuanto al material de la alhaja, Santos dice en la *Historia de la Santa Forma* que estaba realizada toda ella de “plata sobredorada, nevada de filigranas de plata blanca, y graniçada de preciosas piedras, Turquesas, Crisolitos, Ametistes, Granates, y otras innumerables, con Festones, Colgantes, Figuras, Vichas, y adornos, que forman la execucion de la mas hermosa, y rica idea, que pueda hallarse en Europa”<sup>613</sup>. En la *Quarta parte* añade entre las piedras preciosas topacios y compara la sensación que producían todos estos adornos de plata con los copos de nieve esparcidos por un jardín: “El adorno de toda esta Arquitectura son Filigranas de Plata blanca de labor muy menuda, sembradas en tanta copia desde el Pedestal hasta la altura, y compartidas con tal correspondencia, que sobre el Oro, y sobre los primores de aquella Fabrica, hazen la vista como la hizieran numerosos Copos de niebe sobre las flores, y quadros de vn bien formado Iardin”<sup>614</sup>. Santos emplea con frecuencia la comparación con el trazado de un jardín para referirse a formas y diseños de carácter geométrico, normalmente de pavimentos, como el de la basílica, el coro y también, como veremos, el camarín y su tribuna.

Añade además un elemento importante para la comprensión de la pieza que en la *Historia de la Santa Forma* omite, se trata del hecho de que todos esos adornos de filigrana y piedras preciosas así como “otros jollelillos pendientes [...] al menearla suaueamente con la mano, se mueven por mucho rato dentro, y fuera vna multitud de festoncillos, flores, colgantes, todos de

---

<sup>611</sup> Para un análisis de este grabado, *Vid.* PASCUAL CHENEL, 2010, pp. 504-505.

<sup>612</sup> SANTOS, 1680, II, XXXXV, p. 266.

<sup>613</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, pp. 4-5 ; J.II.3, fol. 244; MEDIAVILLA, 1962, pp. 118-119.

<sup>614</sup> SANTOS, 1680, II, XXXXV, p. 266.

Filigrana, y piedras preciosas, causando con su gracioso, y correspondiente mouimiento, gusto, y admiracion; que parece que està viua”<sup>615</sup>. Este hecho otorga a la custodia un carácter cinético que se pondría de manifiesto al descender el lienzo que permitía ocultar la custodia desde la sacristía y lo mismo desde dentro del camarín al descorrerse las cortinas de seda roja que ocultaban la custodia.

Según el nuncio papal Antonio de Cesmea, la alhaja estaba tasada en “240 reales de a ocho”<sup>616</sup>, el Padre Santos en la *Quarta parte* asegura que “Dizen està tassada en setenta mil pesos, y otros se alargan à cien mil, y no son de los que tassan à millaradas sin mas fundamento que su antojo”<sup>617</sup>. Con todo resta importancia a la riqueza frente a la calidad y valor superior del significado: “[...] es de lo mas precioso que se puede vèr, no tanto por la riqueza (aunque tiene mucha) quanto por la disposición, elección, y gusto con que està executada; y es cierto que en esta consideracion excede à quantas se hallan en aquella Marauilla del mundo, con ser de tanta admiracion”<sup>618</sup>. Santos subraya especialmente el simbolismo trascendental de la operación, comentando la satisfacción y gozo de Carlos II por “aver visto la joya del Relox, convertida en Custodia de mas alta Joya, o en Relox de Sol de mas superior esfera”<sup>619</sup>. Como subrayaba en la *Quarta parte*, al fin y al cabo un reloj no era más que “vn instrumento deficiente, que solo nos combida à oir, ò à vèr las horas que van pasando de nuestra vida; y que por minutos nos vãn acercando à la muerte, y à para, y cessa su inuentiua”<sup>620</sup>. La Sagrada Forma pasará a ocupar precisamente el lugar que ocupaba la esfera y manecillas, compuesto de “vn Circulo grande calado de plata blanca labrada [...] el qual se dedicò à la Forma consagrada, para que esta estuuiesse como centro de este Circulo, denotando que lo es de aquellos coraçones, que à todas horas regulan la vida por los mouimientos de su Santa Fè Catholica, y por las líneas de su doctrina celestial”<sup>621</sup>.

Transformar un reloj en relicario o custodia en la España del siglo XVII es una operación de importante significado simbólico que cabe entender como la manifestación rotunda de un posicionamiento anticientífico frente a un objeto que en definitiva representaba el logro de la ingeniería y la razón, si se pudiera documentar una manufactura protestante del reloj, vendrían a redondearse todos los significados del conjunto. Pero la clave quizá no esté tanto en valorar el destino del objeto como la elección del mismo, es decir valorar lo que representaba elegir un reloj

---

<sup>615</sup> *Ibidem*.

<sup>616</sup> B.M.S.L.E., XVIII-20 (2) *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 212.

<sup>617</sup> SANTOS, 1680, II, XXXXV, p. 267.

<sup>618</sup> *Ibidem*.

<sup>619</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 6 ; J.II.3, fol. 245vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 120.

<sup>620</sup> SANTOS, 1680, II, XXXXV, p. 265.

<sup>621</sup> *Ibid.* p. 266.

como objeto expiatorio de la caída de un valido, teniendo en cuenta el conocido significado del reloj como metáfora de la maquinaria del estado<sup>622</sup>.

Esta idea la desarrolla Saavedra Fajardo en la explicación a su emblema LVII en el que se representa un reloj de péndulo sobre una mesa con la inscripción *Uni Reddatur*: el monarca es la manecilla que da la hora que le dictan las ruedas y mecanismos ocultos de los consejos de Estado. La maquinaria del reloj, aquella que Santos denomina “laberinto”, es el símbolo de la ayuda invisible y silenciosa que proporcionan al rey sus consejeros, éstos para que el mecanismo funcione deben según Saavedra asistir al monarca en su trabajo, pero nunca “en el poder”, es decir: “tenga Ministros, no compañeros del Imperio”, ya que “si el Príncipe consintiera que manden muchos, no será Monarquía sino Aristocracia”<sup>623</sup>. Atendiendo a este significado, cabría entender que la elección del reloj, decisión que según Santos tomo el rey en compañía de Juan José de Austria, podía tener un valor ejemplificante dirigido directamente a la Reina Madre, por entonces desterrada en Toledo. En definitiva qué mejor objeto que un reloj podía servir para resarcir la extracción de Valenzuela, valido y privado de la reina en cuyas manos había dejado ésta el discurrir de la monarquía. El reloj además afectaba directamente a la intimidad de Mariana de Austria conocida amante y coleccionista de relojes hasta el punto de hacerse retratar junto a ellos y llevar “siempre seis o siete, bien de bolsillo, bien colgados”<sup>624</sup>.

Como hemos señalado el relojero Francesco Filippini será el responsable de trasladar y adecuar el reloj de Leopoldo I extrayendo su mecanismo, luego según Santos se ocupará de todo lo referido a los broncees del retablo de la Sagrada Forma, pero en 1688 firma en el mismo monasterio una creación propia para la Reina Madre. Se trata de un reloj astronómico que actualmente se conserva en el museo del Gabinete Astronómico Físico de Kassel<sup>625</sup>, al que luego nos referiremos ya que se trata de la única obra conocida del italiano que nos permite valorar su labor como bronceista. Quizá sea mucho suponer pero cabría aventurar que este nuevo ingenio pudo conformarse a partir del mecanismo extraído del primero, lo que explicaría su manufactura escurialense.

Para que el altar de la sacristía estuviera en consonancia con la custodia, mandó Carlos II hacer además un nuevo frontal: “parecido en la labor de filigranas, y piedras, y materiales preciosos de plata, y oro [...] puestas en medio las Aguilas Imperiales, y cubierto todo de vna red

---

<sup>622</sup> Sobre este tema, *Vid.* GONZÁLEZ GARCÍA, 1998, pp. 143-170; R. DE LA FLOR, 2005, p. 57.

<sup>623</sup> SAAVEDRA FAJARDO, [1649] 1790, pp. 312-313.

<sup>624</sup> Según el testimonio de la mujer de Lancier que el 9 de junio de 1693 escribe a Prielmayer solicitando al elector de Baviera un reloj inglés “del modo más reciente que se haya inventado” para la reina madre: “como es tan aficionada a los relojes y lleva siempre seis o siete, bien de bolsillo, bien colgados” *Vid.* BAVIERA, MAURA, 2004, vol. I, p. 337. Sobre los retratos

<sup>625</sup> MONTAÑÉS, 1959, pp. 326-329; BOTTINEAU, 1986, p. 245 y 276; GONZÁLEZ PALACIOS, 2001, p. 45.

de plata, que dexa ver su perfeccion”<sup>626</sup>. A modo de carátula se puso la siguiente inscripción latina que transcribe Santos:

CAROLVS II. HISP. REX CATHO.

*Austriaca suorum pietate*

*Primus, aut nulli secundus*

*Altare hoc, & Tabernaculum*

*Auro, Arg. Lap q. praeci. Orn.*

*Sanctae Formae Consecr. Mirabiliter*

*Inalteratis speciebus permanenti*<sup>627</sup>

*Obtulit. Anno Dni. 1684.*<sup>628</sup>

Que traducida significa: “Carlos II, rey católico de los españoles, primero de la devoción de los suyos que es propia de los Austrias, segundo de ninguno, ofreció este altar y tabernáculo, adornado con oro, plata y piedras preciosas, y consagrado a la Sagrada Forma, que se ha mantenido milagrosamente intacta en todos sus aspectos, en 1684”<sup>629</sup>. Este frontal desapareció también durante la ocupación francesa de 1808, así es que solamente contamos con el grabado de Palomino para hacernos una idea del mismo aunque ya sin la red de plata en donde estaba la inscripción. En el lienzo de Coello se aprecia un fragmento del ángulo superior izquierdo del frontal del altar con la letra “C” de Carolus.

<sup>626</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 5 ; J.II.3, fol. 245; MEDIAVILLA, 1962, p. 120.

<sup>627</sup> Como anota Mediavilla, el Padre Esteban en su transcripción añade después de *Inalteratis speciebus*: “QUASI PER III. SAECULA” y sigue: *permanenti* (ESTEBAN, 1911, p. 37). En efecto esa frase en la que se alude a los supuestos trescientos años de antigüedad de la reliquia, no figura ni en el manuscrito ni en el impreso. No creemos que sea fruto de la imaginación del padre Esteban, más bien parece que podría haber manejado algún documento que no cita y que hoy desconocemos, acaso la primera propuesta de inscripción, lo que explicaría que en vez de referirse al texto del Padre Santos diga que Carlos II: “aprobó la siguiente inscripción conmemorativa, que se había de poner en la red de plata [...]”, *Vid.* ESTEBAN, 1911, p. 36.

<sup>628</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 6 ; J.II.3, fol. 245 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 121. Como anota Mediavilla, el Padre Esteban en su transcripción añade después de *Inalteratis speciebus*: “QUASI PER III. SAECULA” y sigue: *permanenti* (ESTEBAN, 1911, p. 37). En efecto esa frase en la que se alude a los supuestos trescientos años de antigüedad de la reliquia, no figura ni en el manuscrito ni en el impreso. No creemos que sea fruto de la imaginación del padre Esteban, más bien parece que podría haber manejado algún documento que no cita y que hoy desconocemos, acaso la primera propuesta de inscripción, lo que explicaría que en vez de referirse al texto del Padre Santos diga que Carlos II: “aprobó la siguiente inscripción conmemorativa, que se había de poner en la red de plata [...]”, *Vid.* ESTEBAN, 1911, p. 36.

<sup>629</sup> Seguimos la traducción publicada por SULLIVAN, 1986, p. 128.

#### IV.IV. EL PRIMER RETABLO DE MADERA

Francisco de los Santos cuenta que una vez transformado el reloj en custodia se dispuso su traslación al altar de la sacristía “cuya Capilla, y Retablo se adornò con la decencia que se pudo, dexando alli la Santa Imagen de Christo Señor nuestro en la Cruz, del natural de bronce dorado à fuego, hechura admirable, y que causa temor, respecto, y amor; la qual estaba antes en el mismo lugar”<sup>630</sup>. Santos no menciona la autoría del crucifijo, tampoco lo haría en ninguna de las ediciones de su *Descripción* de El Escorial. El Padre Ximénez no añadió nada al respecto<sup>631</sup> y Ponz refirió que no se tenía noticia del autor<sup>632</sup>, creyendo ver en el altar del Panteón el Cristo de Pietro Tacca tal y como documentaba Giovanni Baglione en la vida de Crescenzi. Con ello se daba pie a una confusión largamente arrastrada que no se resolvería hasta 1925 cuando Elías Tormo identificó correctamente el Crucifijo de la sacristía con el realizado por Tacca<sup>633</sup>.

En efecto este Cristo estuvo un tiempo en el altar del Panteón tal y como documentaba Baglione: “in faccia della scala, perentro sta l’altare, di sopra un Crocifisso di getto di Pietro Tacca da Carrara”<sup>634</sup>. Como señaló Tormo la obra fue seguramente encargada por Crescenzi en Italia en 1619, dorándose en El Escorial en 1648<sup>635</sup>, es probablemente el Cristo que representa Pedro de Villafranca en su alzado del Panteón fechado en 1654 e incluido en todas las ediciones de la *Descripción* del padre Santos. Lo que se le escapaba a Ponz era el temprano traslado de la escultura, aunque ya en 1657 Santos lo había dejado claro al describir en el altar de la sacristía: «vn Crucifixo de Bronce dorado admirable; su tamaño es poco menos del natural, su echura de estremado primor. Estuuu algun tiempo en el Panteon, y despues trayendo otro, cuya medida se ajustaba mas à la Capilla de aquella Real Fabrica; determinò su Magestad, que este se pusiesse aqui, y se le hiziesse Retablo: autoriza grandemente esta Pieça»<sup>636</sup>.

<sup>630</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 5; J.II.3, fol. 244 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 121.

<sup>631</sup> XIMÉNEZ, 1764, III, VII, p. 297.

<sup>632</sup> PONZ, 1788, p. 87 y 97.

<sup>633</sup> TORMO, 1925, pp. 117-145; GÓMEZ MORENO, 1963, pp. 511-512; PORTELA, 1985, pp. 111-112; MARTÍN GONZÁLEZ, 1983, pp. 242-243; *Idem*, 1991, pp. 192-197; BUSTAMANTE, 1992, p. 205.

<sup>634</sup> BAGLIONE, 1642, fol. 366.

<sup>635</sup> Con respecto al dorado del Cristo, el 21 de junio de 1648, el prior fray Nicolás de Nicolás de Madrid escribe a Felipe IV informándole que: «[...] lo primero que se tomará entre manos será el santo Cristo que, por ser pieza tan grande, es la más dificultosa de todas, y nos da mucho cuidado para que salga perfectamente dorada [...]» Citado en: IÑIGUEZ ALMECH, 1960, p. 664; ANDRÉS, 1965, pp. 167-168; BUSTAMANTE, 1992, pp. 204-205.

<sup>636</sup> SANTOS, 1657, I, IX, fol. 44; 1667, I, IX, fol. 46; 1681, I, IX, fol. 38 vº; 1698, I, X, fol. 50. En el altar del Panteón se colocó en sustitución el Cristo de Gian Lorenzo Bernini, en donde permaneció hasta finales de 1659 en que se colocó el definitivo encargado expresamente por Felipe IV, obra de Domenico Guidi (*Vid.* BUSTAMANTE, 1992). Santos no precisa en ningún momento la autoría de los Cristos, y para mayor

Este retablo de madera encargado por Felipe IV para albergar el Crucifijo de Tacca vino a sustituir al primitivo que albergaba la *Crucifixión* de Roger Van der Weyden<sup>637</sup>. Lo describe Santos en 1657 como: «de mucha labor, y decencia, todo resplandeciente, con el oro, que le baña, y se leuanta hasta romper la Cornija, rematando en vna targeta vistosa. Hazese en èl, vna Caxa [...]»<sup>638</sup>, en ella se instaló la escultura y debajo, sobre el altar, la pintura de Rafael conocida como *La Perla* de las colecciones de Felipe IV. Este montaje se verá alterado al colocarse la custodia de Carlos II en sustitución de la pintura de Rafael, procediéndose a labrar un nuevo retablo, también de madera dorada, cuya ejecución sería una de las primeras tareas que supervisó Santos en calidad de prior y superintendente de la fábrica. Este retablo de madera del que no tenemos ninguna referencia gráfica, sería desmantelado poco después de la primera traslación de la Sagrada Forma en 1684, para proceder a la construcción del definitivo de mármoles y jaspes. Su carácter temporal hace que Santos apenas lo mencione en la *Historia de la Santa Forma*, limitándose a decir que el altar «se adornò con la decencia que se pudo»<sup>639</sup>.

El 8 de noviembre de 1681 fray Francisco de los Santos ordena a Cristóbal Rodríguez de Jarama y Rojas: «aparejador, veedor y contador por su majestad de la real fábrica de San Lorenzo», ajustar la tasación de lo hecho en el retablo de la sacristía: «muy por menor su coste y costa en atención a los tiempos que corren y valor de los alimentos [...] y lo embarazosa que ha sido»<sup>640</sup>. El mismo día firma el prior el libramiento de 6.000 reales de vellón a favor de Miguel García<sup>641</sup>, maestro ensamblador por la “obra en blanco ... que hizo en marzo a toda costa” que

---

ambigüedad en todas las ediciones incluye la misma descripción del Crucifijo del Panteón, aunque en 1657 tendría delante el de Bernini: “Es este Crucifijo de Bronce, de cinco pies de alto, y de tan excelente hechura, que seràn pocas, ò ninguna, las que llegaren à su primor, y valentía; hizose en Roma [...]” (SANTOS, 1657, II, VI, fol. 134; 1667, II, VI, fol. 154; 1681, II, VI, fol. 123 vº; 1698, II, VI, fol. 138 vº). El trasiego de Cristos ya lo había anotado Rotondo citando a Santos aunque interpretándolo a la inversa para mayor confusión: “El Cristo que está actualmente en el panteón estuvo primero en este [retablo de la sacristía], pero no guardaba la proporción debida. (P. Santos, cuarta edición folio 50)”, *Vid.* ROTONDO, 1861, p. 85, nota 1.

<sup>637</sup> La *Crucifixión* de Van der Weyden fue trasladada desde Valsaín por expreso deseo de Felipe II, ordenando a Navarrete que hiciera una copia en sustitución del original, como señala fray José de Sigüenza: “En el altar que digo esta de frente de la puerta hay aquel crucifijo *antiguo* del tamaño del natural, que dije arriba había copiado nuestro Mudo [...] Hago memoria de sola esta pintura en la sacristía porque sirve de retablo y de altar firme” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 347). Cfr. BASSEGODA, 2002, pp. 331-332.

<sup>638</sup> SANTOS, 1657, I, IX, fol. 43 vº; 1667, I, IX, fol. 46; 1681, I, IX, fol. 38 vº; 1698, I, X, fol. 50.

<sup>639</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 5; J.II.3, fol. 244 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 121.

<sup>640</sup> B.M.S.L.E. XVIII-53 (1), *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, pp. 216.

<sup>641</sup> Miguel García figura documentado como maestro ensamblador en San Lorenzo el Real en relación con las obras de restauración posteriores al incendio de 1671. En 1676 ejecuta el retablo, peana y nuevos marcos de pinturas del oratorio del prior, así como el nuevo y suntuoso marco encargado por Carlos II para *La Santa Cena* de Tiziano, pintura situada en el Refectorio del convento. Este marco, que aún se conserva junto con el retablo, fueron tasados en 9.000 reales el 28 de octubre de 1676 por el pintor Juan Carreño de Miranda y el aparejador Cristóbal Rodríguez de Jarama, *Vid.* B.M.S.L.E., XVIII-8(4); 10 (10); 15; 17 (2). Podría ser el mismo Miguel García que Agulló documenta en el A.H.P. como



según la tasación incluía “pilastrones y repisas y tablero del respaldo, cornisa y tarjeta y la mesa del altar y planta de la custodia y demás adornos”<sup>642</sup>. Este documento pone de manifiesto que se construyó un nuevo retablo, no que fuera simplemente restaurado o vuelto a dorar el antiguo aunque de acuerdo a la descripción del mismo, debía ser muy similar sino idéntico al que había.

El 7 de marzo de 1682 se fecha la tasación en 5.000 reales de vellón de los dorados, adornos y “colores de jaspeados” realizados por el dorador de la fábrica Pedro del Hoyo en el retablo de la sacristía. En el documento, Rodríguez de Jarama tasa la obra como “testigo de vista de toda su ejecución” por orden de fray Francisco de los Santos, prior “y asimismo superintendente de dicha reedificación” en calidad de “maestro arquitecto y aparejador de la nueva y real reedificación del palacio y monasterio de San Lorenzo”<sup>643</sup>. A este maestro habría que atribuir la traza del nuevo retablo para el oratorio del prior y también la de este retablo de madera de la sacristía si entendemos que fue necesario variar la traza con respecto al anterior. Llaguno recuerda su cargo de “veedor y maestro mayor de las obras del Escorial en 1680” y destaca que el 26 de febrero de 1681: “trazó la planta para una ermita de S. Marcos que se construyó en Aranjuez, y que después vino á ser la parroquia de Alpagés”<sup>644</sup>. Álvarez de Quindós refiere que “se dio principio á la obra por la planta que ofreció de limosna Cristóbal Rodríguez de Xarama, Veedor y Maestro de Obras del Sitio de San Lorenzo”<sup>645</sup>, concediendo así mismo varias limosnas Carlos II, Mariana de Austria y María Luisa de Orleans, hermanas protectoras de la capilla. La nave principal de la iglesia estaba terminada en 1690 como queda expresado en la inscripción de su portada, cuyo elegante diseño, no alterado desde entonces<sup>646</sup>, nos permite aproximarnos al lenguaje que manejaba Jarama y que por las mismas fechas bien podría haber empleado en el retablo escurialense.

---

maestro ensamblador y entallador, el cual figura en Madrid en 1645 tasando: “las cosas de madera que quedaron por muerte de Luis Escobar” y en 1653 declarando haber recibido 150 reales: “de Juan de la Mata por mano de Matías Colomo, maestro ensamblador”, *Vid.* AGULLÓ, 1978, p. 71.

<sup>642</sup> B.M.S.L.E. XVIII-53 (1 - 2), *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, pp. 216-217.

<sup>643</sup> B.M.S.L.E. XVIII-59(2). *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, pp. 217-218. Rodríguez de Jarama figura en junio de 1670 como vecino de Valdemoro en un peritaje de la iglesia de Novés obra de fray Lorenzo de San Nicolás, como maestro mayor de algún partido dependiente de la Dignidad Arzobispal de Toledo, *Vid.* DÍAZ FERNÁNDEZ, 1996, p. 113-114. Desde 1671 está ampliamente documentado en relación a la reedificación del Monasterio de San Lorenzo el Real después del incendio, primero como tasador de obras de albañilería, a partir de 1673 obtiene el cargo de contador y veedor en sustitución de Cristóbal de Munebrega y Rojas (B.M.S.L.E., LX -8; 13(2); 17(2); 20(1,2)), a partir de entonces encontramos a Jarama certificando y tasando múltiples obras de albañilería, carpintería, cerrajería, solado y azulejos, así como ajustando el precio y los jornales a pagar a los maestros de cantería con el obrero mayor y pagador fray Diego de Valdemoro (*Vid.* B.M.S.L.E., LX - 1(5); 9; 14(2); 16 (2,3); 26(5); 27(2); 27(2); 35; 38(2); 51; 52(3); 60 (1,2); 61; 65).

<sup>644</sup> LLAGUNO; CEÁN, 1829, t. IV, p. 74.

<sup>645</sup> QUINDÓS, 1804, p. 249.

<sup>646</sup> *Vid.* SANCHO, 1995, pp. 353-354; GARCÍA PARAMO, 1971, pp. 173-179.

Un año después, el 12 de octubre de 1683, el aparejador de la fábrica Cristóbal Rodríguez de Jarama, tasa en 2.340 reales de vellón el “dorado y grabado de la caja de hierro que está en la sacristía [...] en que se ha de poner la joya y custodia en que se ha de colocar la santísima forma”<sup>647</sup>, realizados por el maestro dorador de la fábrica Pedro del Hoyo. En el mismo documento con fecha 8 de enero de 1684 Rodríguez de Jarama tasa en 4.400 reales: “los dos Angeles que hizo dicho Pedro del oyo para dicho altar los quales sean ejecutado desde su principio hasta su ultima mano auiedo yo ydo anotando sus gastos de todo genero de materiales y costa de madera y de excultura y con esta dilijenzia echa con la mira de justificar mas su valor le subieron de costa quatrocientos ducados antes mas que menos y en esta cantidad se los tase sin darle nada de estimazion por quanto es maestro desta fabrica y en Atenzion a las Combenienzas que en ella tiene asi en no pagar cassa como en tener los halimentos con mas conbenienzas que en otra parte pudiera en cuya atenzion es cierto se le pagan los dichos Angeles sin Azerle Agrabio”<sup>648</sup>.

Este documento se refiere al dorado de los dos ángeles de bronce que fingen sostener la base de la cruz del Cristo de Pietro Tacca, esculturas que Santos no menciona en la *Noticia segunda* de su historia entre las “prevenciones” hechas en el altar de cara a la primera traslación de 1684, describiéndolos únicamente en la *Noticia tercera* en relación con el nuevo retablo y camarín de mármol: “con airosa posicion, y buelo, están dos Angeles sosteniendo la Cruz, formados de bronze dorado, casi del natural de Angelical hermosura; que es la que quiere el Señor, en los que han de llegar à la Mesa donde se ofrece en comida Celestial, que por excelencia se llama Pan de Angeles”<sup>649</sup>. Teniendo en cuenta el tamaño casi natural de las figuras y su amplio volumen que ocupa prácticamente todo el hueco de la capilla transparente, no parece que hubieran tenido cabida física en el fondo del retablo de madera. La cuestión que cabría plantearse es por qué se procedió a su dorado en enero cuando según Santos la decisión de construir el nuevo retablo y camarín no se toma hasta después de la traslación del 19 de octubre, lo que nos lleva a pensar que el proyecto estaba ya fraguándose con anterioridad.

No se ha concretado la atribución de estos dos ángeles de “airosa posición” y excepcional calidad, según Tormo “en modo alguno” podían ser del tiempo de Carlos II, tampoco podían ser

<sup>647</sup> B.M.S.L.E., XVIII-64 (2) *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, pp. 219-220.

<sup>648</sup> B.M.S.L.E., XVIII-64 (2). En dos notas de fray Francisco de los Santos en un mismo folio se hace referencia a la deuda con Hoyo por esta obra, la primera dice que se le deben 7.314 reales con fecha 7 de enero de 1684, el 11 de septiembre pide al arquero fray Juan de Abarca que averigüe si ya ha recibido la cantidad debida, *Vid.* ABMSLE, XVIII-69. Pedro Pablo del Hoyo Hinojosa figura documentado como maestro dorador en las obras de reedificación del Monasterio ocupado en todo tipo de empeños, desde el dorado de las bolas, cruces y veletas de las torres, hasta las góndolas y bergantines de La Fresneda, el marco de la *Santa Cena* de Tiziano o el estofado de la Inmaculada Concepción del oratorio del Prior, *Vid.* B.M.S.L.E., XVII - 54 (14); XVIII - 8 (1,2); 10 (2,9); 27 (9); LX - 27 (4, 5, 6); 28.

<sup>649</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 8; J.II.3, fol. 247; MEDIAVILLA, 1962, p. 123.

de Tacca, así es que consideró que habrían sido encargadas por Crescenzi en Italia a Francucci: “acaso compañeros de encargo de los ángeles que llevan lucernarias en el Panteón”, aunque reconocía que no había podido “hacer estudio comparativo”<sup>650</sup>. En el catálogo de Patrimonio Nacional, estas figuras aparecen como obras anteriores a 1635 de Francesco Francucci y Clemente Censore. A nuestro entender es nula la similitud con los ángeles del Panteón que se fundieron en España<sup>651</sup>. En el caso de que hubieran sido traídos por Crescenzi de Italia en el contexto de las obras del Panteón Real cabría preguntarse con qué fin, teniendo en cuenta su tamaño, ¿acaso formaban parte del proyecto frustrado de altar con columnas de bronce ideado por Crescenzi?<sup>652</sup>.

En la relación de todas las alhajas donadas por Carlos II a la sacristía del Monasterio no se menciona obviamente el Cristo de Tacca pero sí los dos ángeles: «de bronce dorado, que están sobre la custodia sustentando el crucifijo»<sup>653</sup>, es decir Por el momento no podemos aportar más datos que permitan aclarar el asunto aunque por razones estilísticas creemos que se podrían emparentar los dos ángeles de la sacristía con otro grupo escultórico de bronce dorado presente en el Monasterio, nos referimos al Cristo con la Magdalena a los pies que se encuentra actualmente en el oratorio del prior. Se trata de un grupo de enorme calidad que al igual que los ángeles ha sido deficientemente estudiado. En el manuscrito *Alhajas y Mejoras* se refiere que fue donado por Carlos II, siendo idea del prior fray Francisco de los Santos colocarlo en la celda prioral alta dentro de las obras de mejora llevadas a cabo entre 1681-1687: “La celda prioral (que es de oficio) donde entran los señores reyes diferentes veces y el oratorio que hay en ella se compusieron con nuevas alhajas y adornos, láminas, pinturas santas, escritorios y especialmente un crucifijo grande de bronce dorado a fuego que dio su Majestad, en cruz de ébano a que está abrazada la Magdalena también de bronce, de hechura admirable”<sup>654</sup>. Se ha señalado recientemente la similitud notable con la Magdalena de Ercole Antonio Raggi (1624-1686) discípulo de Algardi y Bernini, obra realizada para el cardenal Flavio Chigi que fue regalada a Cosme III en 1692 y que preside en la actualidad el altar de la capilla palatina de Palazzo Pitti de Florencia<sup>655</sup>. Ambas Magdalenas parece que parten del modelo del *Noli me tangere* realizado por Raggi en 1649 para la Capilla Alalleona de la iglesia romana de los Santos Domenico y Sixto.

Compuesto el altar de la sacristía con todos los elementos descritos: custodia, frontal, Crucifijo y retablo, se procedió el 19 de octubre de 1684 a la primera y solemne traslación

<sup>650</sup> TORMO, 1925, p. 12, nota I. *Vid.* GÓMEZ MORENO, 1963, p. 512; PORTELA, F. J., *op. cit.*, p. 222.

<sup>651</sup> *Vid.* BUSTAMANTE, 1992, p. 188 y ss.

<sup>652</sup> Sobre este primer proyecto de Crescenzi y el fracaso en la fundición de las columnas de bronce, *vid.* BUSTAMANTE, 1992, pp. 204-205.

<sup>653</sup> B.M.S.L.E., XIX-61 (10), *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 225.

<sup>654</sup> B.M.S.L.E., XVIII. 50. 1, *Vid.* ANDRÉS, 1967, p. 133.

<sup>655</sup> *Vid.* EXTERMANN, 2009, pp. 143-151.

procesional de la Sagrada Forma desde el sagrario de la capilla mayor hasta su nuevo emplazamiento en la Sacristía. Según Santos la ceremonia discurrió con precisión meridiana de manera que “pareció, que, en ostentación, no podía llegar à mas”<sup>656</sup>, no obstante todo el efecto pareció descomponerse ante el retablo, pues “aunque decente, pareció estrecho, y que no correspondia à la riquissima Custodia [...] ni á la insaciable devocion del Rey nuestro Señor, ni á su Real animo; por cuya causa determino desde luego se hiziesse nuevo Retablo, con Transparente, y Camarin, en que consiguiesse lo que deseaba; y que en el interin, se depositasse la Santa Forma en la Custodia de la Capilla Mayor del Templo, y que se retirasse la que tenia á parte donde estuviesse guardada, juntamente con el Santo Christo, y el Frontal, hasta que llegasse el tiempo de la segunda Funcion”<sup>657</sup>.

De este modo concluye Santos la *Noticia segunda* de su historia sin darnos más pistas que nos aclaren los motivos por los cuales se decidió que la primera traslación quedara como prefiguración de una segunda y que el retablo cuya estructura y dorado había costado en total 11.000 reales, fuera repentinamente insatisfactorio debiéndose sustituir por otro más rico y complejo. Tal y como comentábamos creemos que el proyecto de capilla transparente debía estar ya en marcha lo que explicaría que los ángeles del camarín ya estuvieran dorados en enero. Lo que necesariamente debió de concretarse en aquella jornada fue el argumento del lienzo del retablo, es decir la representación misma de la procesión.

Con respecto a la acusación de estrechez hecha al retablo de madera es comprensible en la medida que ocupaba solamente el nicho central del testero sur de la sacristía, correspondiendo el ancho de su caja con el de la puerta de entrada situada en el testero contrario. No se intervino en las dos puertas que quedaban a los lados del altar, que teniendo en cuenta el principio de simetría predominante en la composición de El Escorial, serían idénticas a las que vemos a la entrada de la sacristía con sus jambas, dinteles y guardapolvos de granito, tal y como señala Santos en la *Descripción* de El Escorial: “à los lados del Altar ay dos Puertas menores, que responden à otras dos, que acompañan la Puerta por donde entramos”<sup>658</sup>. Atendiendo al mismo principio de simetría podemos conjeturar que el testero del altar estaría compuesto con el mismo peculiar orden dórico de friso y pilastras estriadas que encontramos en el testero contrario. Orden dórico que viene a vincular la sacristía como pieza dependiente del templo. Según refiere Santos en su *Descripción*, sobre las puertas de los lados del altar estaban colocados dos cuadros de Tiziano: “Christo, mostrado de Pilatos al pueblo, cosa excelente” y “vna Tabla de Nuestra Señora, y Santa Catalina, y

<sup>656</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 6; J.II.3, fols. 245 vº-246; MEDIAYILLA, 1962, p. 121.

<sup>657</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 6; J.II.3, fol. 246; MEDIAYILLA, 1962, p. 121.

<sup>658</sup> SANTOS, 1657, I, IX, fol. 43vº; 1667, I, IX, fol. 45vº; 1681, I, IX, fol. 38; 1698, I, X, fol. 49vº.

San Jorge, que parece de mano de Iorjon de Castelfranco, aunque ay quien diga, que es de la primera manera del Ticiano”<sup>659</sup>, el primero se ha identificado con una pintura que aún se conserva en El Escorial y el segundo con la *Virgen con el Niño, San Jorge y Santa Catalina* del Museo del Prado<sup>660</sup>. Pese al indudable valor de los elementos que componían el testero principal de la sacristía en 1684, el conjunto adolecía de unidad compositiva, siendo al fin y al cabo producto de consecutivas intervenciones parciales.

Para entender el cambio de proyecto debemos tener en cuenta además que la construcción de una capilla suntuosa había sido la primera exigencia de Roma para subsanar la profanación de la basílica. El Padre Núñez en la *Quinta parte de la Historia de la Orden* transcribe la carta enviada por el papa al rey Carlos II en la que se refiere: “Que todos aquellos, que con temor de Dios y su divina justicia se habían atrevido a ultrajar y menospreciar aquel santuario e iglesia de San Lorenzo, *levantasen y fabricasen en ella una Capilla* a costa suya, correspondiendo a la grandeza y suntuosidad de aquella Octava Maravilla, y que después de acabada fuesen todos absueltos en ella”<sup>661</sup>. Como hemos visto la profanación se consiguió resarcir con la donación del reloj-custodia, suficiente para levantar la excomunión a los nobles pero quizá no tanto para conseguir el pretendido “Jubileo plenísimo” para el altar de la reliquia. Las gestiones para conseguirlo no tendrían resultados hasta junio de 1692, cuando un satisfecho duque de Medinaceli informaba que finalmente “se ha conseguido lo que al principio no quisieron concedernos”. Para que llegara a buen puerto la petición parece que hubo que cumplir literalmente con las exigencias papales.

---

<sup>659</sup> SANTOS, 1657, I, IX, fol. 46vº; 1667, I, IX, fol. 49; 1681, I, IX, fol. 41; 1698, I, X, fol. 52vº.

<sup>660</sup> BASSEGODA, 2002, pp. 127-128.

<sup>661</sup> NÚÑEZ [1999], p. 36.

#### IV.V. LA ARQUITECTURA DEL RETABLO Y CAMARÍN:

##### DE FRANCISCO RIZI A JOSÉ DEL OLMO

El nuevo retablo de la Sagrada Forma debía acometer una reforma integral y unitaria de todo el testero sur de la sacristía, incluyendo las puertas laterales, idea que Santos parece venir a subrayar al comienzo de la *Noticia tercera* cuando apunta que: “Ocupa el Retablo, que se fabrico de nuevo, todo el testero de enfrente de la puerta de la Sacristia, en altura de veinte y ocho pies, y treinta y tres de anchura”<sup>662</sup>. Ahora bien, el proyecto implicaba no solamente una cubrición en superficie del frente, sino algo mucho más complejo, ya que el hueco central sería perforado para integrar como camarín la recámara de servicio que estaba detrás. Herrera en el *Sumario*, señala esta pieza y la contigua como: “Pieças de seruicio de la sacristía altas y baxas donde estan puestas las cosas del seruicio de la yglesia”<sup>663</sup>.

En el hueco de la capilla transparente quedaría la custodia, el Cristo de Tacca y los dos ángeles. El altar se prolongaría hacia atrás desdoblándose en dos, de esta forma el camarín se configuraba como una capilla independiente dotada de un altar idéntico al exterior y una tribuna que permitiera a las personas reales la adoración continua y reservada a la reliquia. Como es sabido, el gran lienzo de Coello actúa de telón entre los dos altares, permitiendo abrir o cerrar el retablo que se configura de este modo como una auténtica tramoya que oculta o muestra la custodia<sup>664</sup>. Este carácter bifronte del altar determina que el lienzo también sea doble, estando formado por dos pinturas unidas en un mismo bastidor sin enmarcar. A través de una ranura practicada en el forjado, desciende el bastidor al piso inferior por medio de un sistema de poleas que se acciona desde dentro del camarín a través de una sencilla manivela<sup>665</sup>.

---

<sup>662</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 7; J.II.3, fol. 246; MEDIAVILLA, 1962, p. 121. Existe una variación con respecto a las medidas que daba Santos del testero en la *Descripción* de El Escorial: “Tiene de largo, desde la Puerta à vn Altar, que està de frente, ciento y ocho pies, y de ancho treinta” (SANTOS, 1657, I, IX, fol. 43vº; 1667, I, IX, fol. 45vº; 1681, I, IX, fol. 38; 1698, I, X, fol. 49vº). Las medidas aproximadas de la sacristía son 30 x 9 metros, *Vid.* BASSEGODA, 2002, p. 108.

<sup>663</sup> En el *Sumario*, Juan de Herrera señala esta pieza y la contigua como: “Pieças de seruicio de la sacristía altas y baxas donde estan puestas las cosas del seruicio de la yglesia”, *Vid.* HERRERA [1589] 1998, fol. 9 vº.

<sup>664</sup> Sobre esta tipología de retablo, *Vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, 1993, p. 82; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1992, p. 82; BENITO DOMENÈCH, 1981, pp. 52-57; BONET BLANCO, 2001, pp. 630 y ss.; FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 670.

<sup>665</sup> El Padre Esteban describe con detalle el sistema que permite mover el lienzo: “es sumamente sencillo e ingenioso. De la extremidad de una barra perpendicular, que tiene el cuadro en medio de su parte interior, arrancan dos cadenas, una de cada lado, las cuales apoyan en dos poleas fijas, más elevadas que las extremidades de la barra, y van a caer al sótano del edificio. Las pesas en que terminan contrarrestan entre las dos el peso del cuadro y le tienen suspendido cubriendo el hueco de la capilla. El

Según refiere Santos las obras del retablo comenzaron poco después de la jornada de 1684 “y en seis años se consiguió tan perfecta, que al mirarla, admira; y al describirla, casi se haze inapeable”<sup>666</sup>. En efecto, todo parece indicar que la idea se acordó durante la misma jornada, incluso cabría pensar que ya estaba planteada anteriormente a tenor de la rapidez con la que se procede y si además tenemos en cuenta que los ángeles de bronce del hueco del camarín estaban dorados desde enero del mismo año. El 22 de noviembre Santos escribe al duque de Medinaceli informándole del desalojo del altar y el traslado de la reliquia, custodia, Crucifijo y frontal al sagrario de la Capilla Mayor. Seis días después contesta Medinaceli, disculpándose por la tardanza, y comunicando al prior que ha sido del agrado de Carlos II: “la devoción y decencia con que se mudó la santa forma y haberse quitado y depositado los vidrios, joya y frontal”, de tal forma que “V. Rvma. podrá ir avisando por mi mano todo lo que se fuere ejecutando en la nueva obra y lo demás que se ofreciere para ponerlo en su real noticia”<sup>667</sup>.

Unos días antes, el 17 de noviembre de 1684, el secretario de Estado José de Veitia<sup>668</sup> escribe al prior fray Francisco de los Santos informándole que Carlos II: “envía a ese real convento a don Francisco Rizi (su pintor de cámara) para dar ejecución a la idea que V. P. Rma. sabe”<sup>669</sup>. En esta carta, de enorme interés, Veitia se refiere al argumento del lienzo como algo ya acordado con el prior, incluso se apunta el modo en que debe componerse la pintura, pidiéndole a Santos: “que los religiosos, colegiales y los niños del seminario se pongan en la forma que estuvieron el día de la procesión” porque S. M. quiere que “salga en todo muy conforme el dibujo al intento”<sup>670</sup>. Teniendo en cuenta el carácter escenográfico del proyecto, la elección de Francisco Rizi frente a otros maestros parece lógica ya que como recuerda Palomino, el pintor fue durante muchos años responsable de los teatros del Buen Retiro, haciendo “grandes trazas de Mutaciones, porque era grandísimo Arquitecto, y Perspectivo. Y assi executò tambien otras muchas para diferentes Retablos: Y de esto, y de dibuxos dexò vn sin numero”<sup>671</sup>. Por ello no es de extrañar que Veitia

---

eje de una de las poleas se prolonga por un lado hasta la parte interior del camarín, donde remata en una rueda dentada, que engrana con otra más pequeña, a la que se aplica un manubrio: queda así la polea convertida en un torno especial. Para que baje el cuadro basta elevar un poco por medio del torno una de las pesas y en seguida, venciendo la resistencia de la otra, empieza por su propio peso á descender, resbalando por las ranuras que tiene en los muros laterales de la capilla, sin encontrar punto de apoyo hasta dejar ésta completamente descubierta. Para subirle se hace con el torno la operación contraria”, *Vid.* ESTEBAN, 1911, pp. 44-45, nota 2.

<sup>666</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 7; J.II.3, fol. 246; MEDIAVILLA, 1962, p. 121.

<sup>667</sup> B.M.S.L.E., XVIII- 70 (2). *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, pp. 221-222.

<sup>668</sup> José de Veitia y Linaje es secretario de Estado desde el 8 de abril de 1682, *Vid.* ESCUDERO, 1976, doc. 33.

<sup>669</sup> B.M.S.L.E., XVIII- 70 (1). *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, pp. 220-221.

<sup>670</sup> *Ibidem*.

<sup>671</sup> PALOMINO, 1724, t. III, p. 411.

concluya la carta señalando que al margen del lienzo: “se ejecute lo demás que don Francisco [Rizi] propusiere en orden a que la obra sea del todo perfecta”<sup>672</sup>.

La presencia del pintor en El Escorial no era nueva, el 16 de julio de 1679 firma un inventario de los cuadros de palacio<sup>673</sup>, en el mismo Monasterio le llegará la muerte el dos de agosto de 1685 a los setenta y siete años de edad<sup>674</sup>, dejando apenas bosquejado el lienzo que acometería finalmente Claudio Coello. Su pronta desaparición determina y explica que Francisco de los Santos no lo mencione en ningún momento, aunque como queda documentado fue su primer y pensamos decisivo interlocutor desde noviembre de 1684. Al terminar la descripción del camarín, Santos refiere que “Debese lo traçado de la Fabrica muy principalmente à la buena eleccion de Joseph del Olmo, Maestro Mayor de las Obras Reales”<sup>675</sup>, dato que repite el Padre Ximénez en 1764<sup>676</sup>, sobre el que se apoya la tradicional atribución al arquitecto de Pastrana del retablo y camarín<sup>677</sup>. No obstante la expresión “muy principalmente” que utiliza Santos creemos que no deja de contener cierta ambigüedad no excluyente. En todo caso la participación del maestro mayor en el proyecto no excluiría la posibilidad de que hubiera una primera traza global dada por Francisco Rizi.

El papel de Rizi se ha puesto de relieve recientemente al identificarse su retrato en el lienzo de Coello<sup>678</sup>, colocado en un lugar visible y preeminente: entre los dos candelabros del altar y mirando fijamente al espectador con cierta pesadumbre. ¿Se trata de un homenaje póstumo que hace el discípulo al maestro de manera personal? Seguramente sí, pero solamente eso a nuestro juicio no justificaría la presencia de un personaje ya fallecido en una pintura en la que de alguna manera las plazas estaban asignadas y limitadas, teniendo en cuenta además que Rizi no estuvo presente en la jornada de 1684. Creemos que su retrato se justifica en el lienzo como la afirmación y reconocimiento póstumos al primer ideador del proyecto no solo de la pintura sino

---

<sup>672</sup> *Ibidem*, nota 122.

<sup>673</sup> B.M.S.L.E., XVIII-36. Cabe recordar que Francisco Rizi ubica en el Panteón de El Escorial su *Conversión de San Francisco de Borja*, pintura fechada en 1658 que se encuentra en uno de los altares colaterales de la Colegiata de San Isidro de Madrid, en donde la menciona PALOMINO, 1724, p. 410.

<sup>674</sup> Según Palomino Rizi fue enterrado en el mismo Monasterio, no concreta el día en que murió (PALOMINO, 1724, t. III, p. 411). Según Ceán-Bermúdez fue el 2 de agosto de 1685 (CEÁN, 1800, t. IV, p. 206). Llaguno en cambio da la fecha del 2 de mayo (LLAGUNO, 1829, t. IV, p. 78 nota 2). Como documentó Barrio Moya, Rizi debió de morir el 2 o el 3 de agosto de 1685. El 2 hace testamento ante el escribano del Real Monasterio Francisco de Andrada, el cual manifiesta que el pintor “dijo no poder firmar por la gravedad de su enfermedad”, dejando como testamentarios a su cuñada Ana de Ayala y a su discípulo Isidro Arredondo. El inventario, tasación y almoneda de sus bienes comenzó en Madrid dos días después (*Vid.* BARRIO MOYA, 1983, p. 39).

<sup>675</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 14; J.II.3, fol. 252 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 129.

<sup>676</sup> XIMÉNEZ, 1764, III, VII, p. 300.

<sup>677</sup> *Vid.* TOVAR MARTÍN, 1975, pp. 234-235 y 246-247. Portela Sandoval sugiere que podría haber intervenido en el proyecto Cristóbal Rodríguez de Jarama, *Vid.* PORTELA, 1985, p. 97-114.

<sup>678</sup> *Vid.* ATERIDO, 2007, pp. 507-512.



también de la maquinaria en la que se inserta. Sobre este punto no dudaba Palomino, adjudicando al pintor: “la direccion de aquella Capilla de las Santas Formas, que fue traza suya”<sup>679</sup>. En la vida de Coello vuelve a insistir sobre el tema afirmando que “la gran Capilla, que su Magestad hizo edificar en aquella gran Sacristia” se había comenzado “con la dirección de dicho Don Francisco [Rizi]”<sup>680</sup>.

Aunque el testimonio del pintor y teórico cordobés podría resultar sospechoso teniendo en cuenta la defensa a ultranza que hace de los pintores arquitectos, en este caso, debemos valorar su proximidad al proyecto como posible testigo de excepción. Como él mismo refiere, la primera oportunidad que tuvo de lucirse como pintor en la Corte: las bóvedas de la Galería del Cierzo en el Alcázar, se la brinda Coello al tener que marchar a El Escorial para ocuparse por entero del lienzo de la Sagrada Forma<sup>681</sup>. Aunque Palomino no figura vinculado al proyecto escorialense, debió de estar próximo a su desarrollo y terminación. Incluso es lógico pensar que visitara por aquellos años El Escorial y que fuera entonces cuando tuviera su primer encuentro con fray Francisco de los Santos, con el que poco después vendría de alguna manera a enfrentarse al actuar de intermediario e intérprete para que Lucas Jordán entendiera el complejo programa iconográfico trazado por el jerónimo para las bóvedas de la basílica<sup>682</sup>.

Una fuente menos sospechosa, como Juan Agustín Ceán Bermúdez, tampoco duda en afirmar que Rizi fue enviado por Carlos II “al Escorial para disponer la traza de un retablo con su camarín, que se executó en mármoles y bronce y se colocó en el testero de la sacristía”<sup>683</sup>. Tampoco dudaba Antonio Ponz, valorando el conjunto como un claro exponente del quehacer de los arquitectos pintores: “La arquitectura de dicho testero, y la del camarín en su respaldo, es del célebre pintor Francisco Rizi, que fue tambien arquitecto, pero quando esta nobilísima arte estaba en decadencia”<sup>684</sup>. El prejuicio ilustrado hacia lo barroco, no le impide hacer una certera y a la vez prudente reflexión: “Algunos han creído que los pintores fueron motivo de que en España degenerase la arquitectura en estraños adornos, desde que se dieron á exercitarla, como una cosa que dependía enteramente de su profesión. Lo mismo dicen de los escultores; pero yo no quiero decidir este punto, y mas sabiendo los grandes arquitectos que ha habido en varios tiempos, pintores, y escultores”<sup>685</sup>. El Padre Damián Bermejo primer cronista del Monasterio tras el saqueo napoleónico, rebate la adjudicación unánime a Rizi argumentando que “en esta casa se tiene por el

---

<sup>679</sup> PALOMINO, 1724, t. III, p. 411.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>681</sup> *Ibid.* p. 444.

<sup>682</sup> Sobre este tema, *Vid.* CAPITULO V.

<sup>683</sup> CEÁN, 1800, t. IV, p. 206.

<sup>684</sup> PONZ, 1788, C. III, p. 88.

<sup>685</sup> *Ibidem*.

principal trazador de todo esto á José del Olmo”<sup>686</sup> reivindicando de este modo el testimonio transmitido por el Padre Santos. En 1857 Vicente Poleró precisaba que era de Rizi “la traza del retablo y camarín que después ejecutó D. José del Olmo”<sup>687</sup>.

A nuestro entender el retablo y camarín de la Sagrada Forma pone de manifiesto un sentido proyectual y decorativo perfectamente vinculable al quehacer de los pintores-arquitectos y escenógrafos del Madrid de las tres últimas décadas del siglo XVII. Si observamos el estudio atribuido a Rizi para la cúpula de San Antonio de los Portugueses del Museo del Prado<sup>688</sup>, muestra un repertorio decorativo a base de cartuchos, guirnalda y ángeles sosteniendo coronas de laurel que al margen de su convencionalidad, encontramos en el retablo y camarín escurialense con un similar sentido de aplique superpuesto y una tendencia coincidente en puntear la arquitectura por medio de pequeñas piezas decorativas. De forma más concreta podemos rastrear la intervención de Rizi en el retablo de la Sagrada Forma en el juego de volutas contrapeadas que rematan los machones del segundo cuerpo. Estas volutas sobre las que asientan los ángeles, contienen unas piezas aveneradas de mármol blanco punteadas de perlas cuya flexibilidad decorativa nos remite directamente a uno de los más famosos proyectos de decoración atribuido a Rizi en la Biblioteca Nacional que representa precisamente la embocadura de una escena teatral<sup>689</sup>. El mismo elemento curvo lo encontramos rematando la estructura de la Galería o Calle de los Reinos levantada para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans en 1680, según se aprecia en la versión grabada por Claudio Coello<sup>690</sup>. Sin duda se trata de un elemento recurrente en este tipo de proyectos de carácter efímero, con los que comparte el retablo escurialense una similar concepción proyectual como se pone de manifiesto si lo comparamos con el arco levantado en la Puerta del Sol por Matías de Torre según traza de Claudio Coello, en el que encontramos idénticas piezas recortadas en la base de las columnas.

Aunque pueda admitirse la intervención de Rizi en la concepción del retablo, el dato incuestionable es que solo pudo hacerse cargo del proyecto durante unos diez meses, desde noviembre de 1684 hasta su muerte, por lo que el grueso de la ejecución y resolución del proyecto quedó en manos de José del Olmo. Desde el principio se habría contado con la colaboración del maestro mayor teniendo en cuenta que la obra no implicaba solamente una

---

<sup>686</sup> BERMEJO, 1820, p. 101.

<sup>687</sup> POLERÓ, 1857, p. 44.

<sup>688</sup> Museo del Prado, nº D06384, *Estudio para la decoración de la cúpula de San Antonio de los Portugueses*, c. 1662.

<sup>689</sup> B.N.E., B/458: *Decoración teatral o efímera para un festejo real*. Para un análisis del dibujo Vid. TOVAR, 1991, pp. 74-75, ficha 93.

<sup>690</sup> Se han identificado dos ejemplares de este grabado de Coello, uno en la Biblioteca Nacional y otro en la Casa de la Moneda. Para un análisis de la estructura efímera Vid. ZAPATA, 2000, pp. 81-98.

cubrición en superficie sino que encerraba la complejidad técnica de romper un forjado y engarzar una capilla abovedada en lo que había sido una simple recámara de servicio. José del Olmo tampoco era nuevo en El Escorial, figura documentado como aparejador en las obras de reedificación desde 1671<sup>691</sup>. El 9 de julio de 1675 se le concede plaza como Ayuda de la Furriera incorporándose al servicio personal de Carlos II<sup>692</sup>, desde un año antes estaba al frente de las nuevas caballerizas reales, obra emblemática impulsada por Fernando de Valenzuela que implicó la definitiva regularización de la plaza delantera del Alcázar<sup>693</sup>. Según Tovar, desde el 18 de julio de 1676 figura como maestro mayor de las obras reales, recibiendo a continuación el cargo de Aposentador de Palacio<sup>694</sup>.

La caída de Valenzuela llevó a la cárcel a su aparejador predilecto “y gran confidente” en marzo de 1677, acusado de haber “convocado la gente de la albañilería por medio de los maestros cuando la fuga de Valenzuela al Escorial, y fué cierto haber dicho que el rey se lo había mandado. El día antes había estado jugando con el Rey a los trucos”<sup>695</sup>. En agosto salió de prisión tras pagar su hermano Manuel del Olmo una fianza de 71.900 ducados<sup>696</sup>. No deja de resultar paradójico y seguramente no fue casual que fuera José del Olmo precisamente el encargado de la capilla expiatoria. En 1680 proyecta y monta en la Plaza Mayor el gran Auto de Fe, cuya prolija descripción escribe y publica el mismo año dedicada al rey Carlos II<sup>697</sup>, figurando como “Alcayde, y Familiar del Santo Oficio, Ayuda de la Furriera de su Magestad, y Maestro mayor del Buen Retiro, y Villa de Madrid”. En la portada se especifica que en el libro: “Vá inserta la Estampa de toda la Perspectiva del Teatro, Plaça, y Valcones”. Este grabado tiene su referente pictórico en el

<sup>691</sup> En septiembre de 1671 José del Olmo figura ocupándose de las armaduras de los tejados de la iglesia; tasando entre otras obras el “enladrillado de los tamboriles de la iglesia” y los “blanqueos de la galería de las Infantas”, *Vid.* B.M.S.L.E., XVII-13(2); LX-1 (2,3). El 15 de diciembre procede a la tasación de la madera traída para la reedificación, junto con Gaspar de la peña y su hermano Manuel del Olmo, *Vid.* B.M.S.L.E., LX-1(1). El 31 de marzo de 1672 firma las medidas y tasación de los materiales empleados en la obra de reedificación junto con fray Lorenzo de San Nicolás, Francisco Bautista y el maestro de obras Bartolomé Zumbigo, *Vid.* B.M.S.L.E., LX-18(1). En relación a estas funciones lo encontramos documentado en el archivo del Monasterio hasta marzo de 1675, *Vid.* B.M.S.L.E., XVII-31(13); 33(3); 62(6), curiosamente no figura ningún documento en relación al retablo de la Sagrada Forma.

<sup>692</sup> TOVAR, 1975, p. 231 (A. P. expediente personal, Sección Histórica, caja 80, legajo 5).

<sup>693</sup> *Ibidem.* (A. P. M., p.º n.º 11438, fol. 284; p.º n.º 9545, fols. 419, 425, 428, 433, 445-446).

<sup>694</sup> *Ibid.*, pp. 231-232 (A. P. M., p.º n.º 11821, fol. 342, 345; p.º n.º 11822, fol. 62; A. P. expediente personal, caja 756/14). Según Llaguno no habría disfrutado del cargo de maestro mayor hasta la muerte de Herrera el Mozo en 1685, *Vid.* LLAGUNO, 1829, t. IV, p. 73. En 1676 proyecta el túmulo para las honras fúnebres de la Emperatriz Claudia Margarita en la capilla del Alcázar de Madrid, cuyo diseño según Tovar pudo influir en el catafalco proyectado por José Benito de Churriguera para María Luisa de Orleans en 1689, *Vid.* TOVAR, 1975, p. 231 (A. P. M., p.º n.º 11821, fol. 269).

<sup>695</sup> *Vid.* MAURA, 1915, II, p. 349, nota 1.

<sup>696</sup> TOVAR, 1975, p. 232 (A.P.M., p.º n.º 11.823, fol. 14).

<sup>697</sup> *Vid.* OLMO, 1680.

colosal lienzo pintado por Francisco Rizi en 1683 hoy en el Prado<sup>698</sup>, pintura que evidencia que la colaboración entre ambos maestros no fue extraña. Como señala Pascual Chenel este enorme lienzo puede vincularse con el encargo de la Sagrada Forma en la medida que ambos incluyen el retrato del monarca participando en acontecimientos históricos de gran importancia religiosa<sup>699</sup>.

El mismo año de 1680 se hunde el puente de Toledo y Olmo elabora una traza y condiciones para su reconstrucción que se efectuaría entre 1684 y 1688, según Tovar estuvo al cargo de la dirección de las obras hasta su muerte en 1702<sup>700</sup>. En 1682 se mide y tasa en 38.000 ducados la obra de las Comendadoras de Santiago, primer encargo importante que había acometido junto a su hermano Manuel tras ganar ambos en 1667 el concurso convocado<sup>701</sup>. Al año siguiente se fecha un inventario de los bienes del arquitecto en el que pone en evidencia la fortuna y status alcanzados, así como sus intereses culturales, figurando un total de 35 pinturas, entre las que destacan retratos de la familia real pintados por Carreño y copias de Tiziano así como nueve esculturas y 300 cuerpos de libros de diferentes géneros<sup>702</sup>.

Entre 1684-1685 habría emprendido la obra del retablo y camarín de la Sagrada Forma como señala el Padre Santos y toda la crítica posterior, obra que simultaneó con otros proyectos en curso, ya que en 1685 según Tovar, figura documentado en calidad de Maestro Mayor de la villa, junto a Teodoro Ardemans, en las obras de la Casa del Ayuntamiento de Madrid que se concluirán dos años después<sup>703</sup>. Según el Padre Santos, José del Olmo después del retablo se ocuparía de los andamios de madera que permitieron a Lucas Jordán pintar las bóvedas de la basílica. Estas estructuras, formadas “con toda la destreza, facilidad, y seguridad que pide el Arte”<sup>704</sup>, se colocaron de tal forma que no entorpecieran los oficios religiosos y procesionales de la basílica. Es en esta última década del siglo cuando se suele fechar la construcción de las nuevas caballerizas de Carlos II que habría trazado Olmo en línea con las Casas de Oficios herrerianas<sup>705</sup>. Este edificio, el primero que se encontraba el visitante al llegar al Monasterio, implicó la reorganización de la

---

<sup>698</sup> Museo del Prado, nº P 01126: Rizi, Francisco: *Auto de Fe en la plaza Mayor de Madrid*, 1683. Vid. ANGULO, 1971, pp. 262-263 y 370.

<sup>699</sup> Vid. PASCUAL CHENEL, 2010.

<sup>700</sup> TOVAR, 1975, p. 234.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>702</sup> *Ibid.* p. 234 (A.P.M., pº nº 11.833, fol. 415).

<sup>703</sup> TOVAR, 1975, p. 235.

<sup>704</sup> SANTOS [1695], fol. 230; *Idem*, 1698, I, VIII, fol. 42. También se encargó Olmo de los andamios dispuestos en la sacristía de Toledo para el mismo fin, Vid. TOVAR, 1975, p. 235.

<sup>705</sup> Vid. QUEVEDO, 1854, p. 170; ROTONDO, 1863, p. 168; SANCHO, 1993, p. 273; *Idem*, 1995, p. 458; A.A.V.V., 1998, pp. 182-183. A estas caballerizas se refiere el Padre Núñez sin mencionar a José del Olmo: “En la lonja y plaza que antecede al monasterio fabrico unas caballerizas com cuantas menudencias se requieren para el regalo y habitación de los irracionales, y bienestar y comodidad de los empleados en su custodia y asistencia” Vid. NÚÑEZ, [1999], vol. I, pp. 179-180.

llamada plaza de la Parada o de Palacio que existía entre la lonja norte del Monasterio y las calles de álamos que comunicaban con la villa de El Escorial y La Fresneda.

Quizá Francisco de los Santos tenía motivos no solo arquitectónicos para no olvidarse de Olmo, si tenemos en cuenta que el arquitecto, natural de Pastrana, había sido protegido y auspiciado en sus comienzos por don Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Mendoza, IV duque de Pastrana<sup>706</sup>, mayordomo mayor de Carlos II en 1671, precisamente el mismo año en el que llega Olmo al Monasterio como aparejador. El hijo de don Rodrigo, Gregorio de Silva y Mendoza, V Duque de Pastrana desde 1675, será retratado por Coello en el lienzo de la Sagrada Forma detrás del rey. Con él mantendrá el jerónimo trato de intereses según se desprende de la correspondencia conservada: en 1681 el duque solicita al religioso una copia de las *Profecías de San Malaquías relativas a los Reyes de España*, y en 1685 conseguirá gracias a la intervención del Padre Santos colocar a un recomendado suyo en el Colegio de San Lorenzo el Real<sup>707</sup>.

Volviendo a la *Historia de la Santa Forma*, es significativo resaltar que Santos nos presenta el retablo desde la entrada de la sacristía, comienza por tanto la descripción valorando el efecto que causa la obra en la distancia: “En entrando, se viene á los ojos su hermosura, con tanta variedad de Marmoles, y Jaspes diferentes, y Bronzes dorados, demolido à fuego, que atrahe á la manera del Iman, y suspende como la suave Musica oida de repente; y al llegar, se conoce, que en aquel Buque del sitio que ocupa, ni el arte pudo dar mas, ni el gusto de la idea tiene mas que adelantar”<sup>708</sup>. La comparación de raíz agustiniana entre el efecto que produce en los sentidos la arquitectura y la música que se escucha de repente no es casual o meramente retórica en Santos, teniendo en cuenta que fue músico y maestro de Capilla y autor de varios autos sacramentales<sup>709</sup>. El recurso ya lo había empleado en la *Descripción* de El Escorial cuando también nos presenta el pórtico de la basílica desde el otro lado del patio de Reyes: “nadie entra en este Patio, que no le suceda lo que quando impensadamente oye vna ordenada música de consonante armonia”<sup>710</sup>. Ambas descripciones interpretan percepciones similares, en las que actúa el elemento sorpresa de descubrir una arquitectura en convergencia perspectiva, sea el pórtico o el retablo. Lo que resulta novedoso ahora es el uso del término “imán” que interviene introduciendo un oportuno elemento dinamizador del escenario que nos remite a la concepción barroca del espacio teatral, en el que la secuencia de mutaciones y efectos iba acompañada y graduada por medio de sonidos. Aspectos que parecen llevarnos de nuevo al proyecto de escena teatral de Rizi en la Biblioteca Nacional, que

---

<sup>706</sup> Vid. TOVAR, 1975, p. 229.

<sup>707</sup> A.H.N., Osuna, Ct. 417, D. 16; Osuna, Ct. 255, D. 79. Vid. APÉNDICE.

<sup>708</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 7; J.II.3, fol. 246; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>709</sup> Vid. CAPITULO 3.

<sup>710</sup> SANTOS, 1657, I, IV, fol. 12. *Idem*: 1667, I, IV, fol. 12; 1681, I, IV, fol. 10; 1698, I, IV, fol. 10.

comparte con el retablo escurialense la misma evocación de un espacio coextenso, ilusorio, que implica necesariamente la participación activa de un espectador que se sorprende. En este sentido cabría considerar hasta qué punto esa sorpresa era mayor en la sacristía escurialense si tenemos en cuenta que el lienzo no desaparecía hacia los lados como era habitual en las mutaciones teatrales, sino hacia abajo, desapareciendo literalmente debajo del piso.

Con respecto a los materiales, Santos insiste en la variedad y suntuosidad de los mismos, cuya procedencia, combinación y policromía es la misma empleada en la Capilla Mayor de la basílica y en el Panteón Real y que a su vez plantea un dialogo de complementariedad con la policromía de los frescos de la bóveda. Los pedestales combinan jaspe gris-verdoso de Tortosa guarnecido de mármol rojizo de San Pablo de Toledo, con adornos de “Medallas, y Colgantes de bronce dorado à fuego”<sup>711</sup>. Las pilastras de la embocadura son de jaspe con cajeado rehundido “con cincel”<sup>712</sup>. Las columnas son magníficas piezas enterizas de mármol de San Pablo con capiteles y “Basas anticurbas”<sup>713</sup> de bronce dorado. No dice Santos que estos refinados capiteles están constituidos por cabezas de serafín, alusión a un orden seráfico cuya posible vinculación con las propuestas “sabias” de fray Juan Rizi nos podría conducir de nuevo a su hermano Francisco.

Santos no duda en aplicar al retablo barroco los mismos recursos descriptivos aprendidos en Sigüenza y utilizados para describir el resto del edificio: “Componese de dos Cuerpos, con grande Alma, en la proporcion, distribucion, y compartimiento, que se debe á la razon de buena Architectura. Es de orden composito, que pocas vezes se avrà visto tan bien executado”<sup>714</sup>. Toda la estructura y distribución de las calles del retablo está determinada por las dimensiones del altar preexistente, lo que parece no escapársele al jerónimo señalando que la altura del altar es la misma que la de los seis pedestales, sobre los que asientan las dos pilastras que enmarcan la calle central y las cuatro columnas de diez pies de alto que flanquean las puertas de las calles laterales. Tampoco se le escapó este detalle a Virginia Tovar destacando en el retablo su “deliberada evocación clásica”<sup>715</sup>. Es evidente que frente a los proyectos decorativos, teatrales y efímeros mencionados, el retablo escurialense denota una contención clasicista de todos sus elementos, una suerte de adecuación de los estímulos barrocos al rictus general del edificio en el que se ubica. Es sintomático al respecto que se evite la columna salomónica e incluso el juego de volutas que mencionábamos no resulta tan dinámico como cabría esperar.

---

<sup>711</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 7; J.II.3, fol. 246 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>712</sup> *Ibidem*.

<sup>713</sup> *Ibidem*.

<sup>714</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 7; J.II.3, fols. 246-246 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>715</sup> TOVAR, 1975, pp. 246-247.

Tovar considera que el retablo de El Escorial manifiesta la existencia “en plena época barroca de un cierto movimiento neoplateresco”<sup>716</sup>. Esta idea cobra valor si entendemos el retablo como una suntuosa obra de orfebrería, un enorme joyel en el que las esculturas y relieves se disponen de manera epidérmica en la superficie, consiguiendo un efecto de aplique decorativo que sería consonante en su momento con el de la propia custodia-reloj, a la que no hay que perder de vista para entender el sentido del conjunto, pues como señala Santos: “cifra en si, sin medida, la grandeza; y sin igual, la idea, y la execucion”<sup>717</sup>. Con todo, ese sentido “neoplateresco” de la decoración se apaga cuando entramos en el camarín, la parte menos conocida del conjunto en donde desaparece la escultura y la arquitectura sufre un llamativo proceso de geometrización tendente a la abstracción decorativa. Esta diferencia también tiene su correlato literario ya que Santos separa netamente en dos *Noticias* la descripción del retablo y la del camarín, como si diera a entender que pertenecen a dos secuencias cronológicas consecutivas pero diferentes de la obra. De hecho es al final de la descripción del camarín cuando menciona a José del Olmo.

Santos especifica el carácter reservado de la capilla como “pieça Real” formada de “correspondientes líneas” y fabricada enteramente con los mismos mármoles de San Pablo, jaspes de Tortosa y “dorados bronzes demolido á fuego”<sup>718</sup>. El camarín es un espacio estrecho y alto de 32 pies y medio de largo por diez pies de ancho “de maciço à maciço”, de alto 21 pies y medio hasta la cornisa y otros cinco hasta la “Corona de la Capilla por arista”<sup>719</sup>. Tiene dos ventanas, una encima de otra, que miran a los jardines de oriente “que dàn mucha luz à estas distancias”<sup>720</sup>. La mención a los jardines no es gratuita pues más adelante compara el diseño de los pavimentos de la capilla y la tribuna con los trazados de “vn ameno Jardin”<sup>721</sup>. Estas ventanas iluminan lateralmente el camarín cuando vemos abierta la embocadura del retablo desde la sacristía, ocultando la fuente de luz y mostrando el Cristo, los ángeles y la custodia recortados a contraluz. Con todo no parece que se buscara el dramatismo lumínico por medio de la luz natural ya que las ventanas según Santos contaban con cortinas de seda roja que en todo caso filtraban el efecto y la iluminación de la capilla se hacía por medio de la lámpara de oro que como muestra el grabado de Juan Bernabé Palomino pendía a la altura de la base de la cruz, entre los dos ángeles.

Las tres calles del retablo determinan la división tripartita del frente del camarín: la parte central se corresponde con el hueco perforado en donde está el lienzo, de manera que cuando éste descende actúa de fondo de la custodia y el Crucifijo. Se trata de la parte que recibe un

<sup>716</sup> *Ibidem*.

<sup>717</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 8; J.II.3, fol. 247; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>718</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 11; J.II.3, fols. 249 vº-250; MEDIAVILLA, 1962, p. 126.

<sup>719</sup> *Ibidem*. Según Checa las medidas del camarín son 6,40 x 2,60 metros, *Vid.* CHECA, 2004, p. 78.

<sup>720</sup> *Ibidem*.

<sup>721</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 13; J.II.3, fol. 251; MEDIAVILLA, 1962, p. 127.

tratamiento decorativo más espectacular presentando en el centro una enorme estrella de ocho puntas inserta en una circunferencia. Santos la denomina: “Floron grande, y bello, de ocho pies de Diametro; cuyas variadas hojas salen del centro á la circunferencia chapadas de Marmoles, y Jaspes de muchos colores, blancos, colorados, pardos”<sup>722</sup>. Arriba y debajo de la estrella se disponen dos franjas compuestas por medio de tres rombos, esta decoración geométrica de piedras duras, frecuente en el mundo italiano, no lo es tanto del barroco tardío madrileño, la encontramos por ejemplo, formulada del un modo similar, en el sepulcro italiano de don Enrique de Peralta en la catedral de Burgos<sup>723</sup>. Por encima de la cornisa, en el luneto de la bóveda, se disponen otras tres estrellas más pequeñas insertas también en circunferencias que servían de fondo del Crucifijo de Pietro Tacca, de hecho toda esta decoración del frente central del camarín está pensada para ser vista desde la sacristía, quedando la custodia de Carlos II en el centro preciso de la estrella grande, tal y como se aprecia en el grabado de Juan Bernabé Palomino. Santos califica de “maravilloso objeto”<sup>724</sup>, el efecto que producían cuando se bajaba el cuadro del retablo.

Las calles laterales del camarín al quedar ocultas desde la sacristía reciben una decoración más sencilla, la de la izquierda se corresponde con la puerta de acceso, la de la derecha está ocupada por la tribuna real que mira hacia oriente, situándose debajo una puerta idéntica a las del exterior. El frente según entramos por la puerta de la izquierda se compone por medio de dos cartuchos cuadrados de mármol resaltados y moldurados con las características orejas cuadradas en los ángulos, las mismas que encontramos en las molduras de las puertas. En el centro de cada cartucho se dispone un rombo de jaspe, el espacio entre ambos cartuchos se corresponde con el centro de la circunferencia que engloba la estrella grande que a su vez se coincide con el suelo de la tribuna. El mismo motivo de cartucho cuadrado se repite en la bóveda de cañón sustituyéndose el rombo por otra pieza cuadrada más pequeña con idénticas orejas en los ángulos.

Las tres secciones se separan por medio de pilastras “de Marmoles, y Jaspes, en debida proporcion, y compartimiento, correspondiendose la de vn lado, y otro, suben iguales á sustentar la Cornisa, que dà vuelta al contorno donde tienen su origen los Arcos, y la buelta airosa de la Bobeda en competente altura”<sup>725</sup>. El altar vuelve a determinar la altura de los pedestales de estas pilastras, “resaltados” por medio de dos fajas cuadradas que recorren toda la capilla conformando un alto zócalo. Las pilastras son encapiteladas lo que haría pensar en un devoto homenaje a Herrera si no fuera porque su friso se compone de forma completamente heterodoxa a base de

<sup>722</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, pp. 11-12; J.II.3, fol. 250; MEDIAVILLA, 1962, pp. 126-127.

<sup>723</sup> Sobre este problemático monumento (c. 1670) situado en la capilla de San Enrique de la catedral burgalesa, *Vid.* SALADINA, 1991, pp. 419-428. Sobre la escultura orante en bronce dorado, *Vid.* ESTELLA, 2007, pp. 483-492, que considera obra italiana en la línea del arte de Giuliano Finelli.

<sup>724</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 12; J.II.3, fol. 250; MEDIAVILLA, 1962, pp. 126-127.

<sup>725</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 11; J.II.3, fol. 250; MEDIAVILLA, 1962, p. 126.



piezas ortogonales de jaspe que fingen actuar de modillones de la cornisa a la vez que sugieren ser los triglifos del mismo friso. Santos anota que se distribuyen “de dos en dos; y en los Planos, ò Metopas, que ay de vnos á otros”<sup>726</sup> se disponen pequeñas rosetas y cartelas de bronce dorado. Esta composición originalísima del friso del camarín, que Juan Bernabé Palomino no es capaz de reproducir, denota a nuestro entender una concepción profundamente pictórica de la arquitectura que emparenta de nuevo con Rizi y su tendencia a descomponer dinámicamente los modillones de sus cornisas pintadas.

Las pilastras que enmarcan la calle central triplican las molduras de sus extremos generando una vibración de los perfiles que se transmite a los pedestales y al friso. Este efecto se potencia por medio del mármol blanco, el mismo que conforma los frentes de las pilastras y que va subrayando todas las líneas principales de la arquitectura del camarín, incluida la bóveda. Santos señala la distribución también tripartita de la bóveda, en el centro lo que denomina “Capilla por arista” flanqueada de dos tramos de bóveda de cañón con “Lunetos refageados” con mármoles y jaspes “de gran fineza”<sup>727</sup>. El jerónimo señala la dificultad técnica de esta bóveda de arista, resaltando: “los exquisitos cortes de la Arquitectura, y rara inventiva de su concabo, diferenciado, y compartido de lineas, y faxas, que descenden de la Clave, formadas de diversos coloridos Marmoles, semejantes à los del Floron de abaxo; aunque ventajosos en la destreza de la execucion”<sup>728</sup>.

Del florón de la bóveda de arista pendía “vna Araña grande, sin igual en la riqueza, y arte. Es de plata sobredorada, y de labor, que parece de manos de Angeles. Las filigranas de plata blanca, flores, y piedras preciosas, que la adornan, y enriquecen, son muchas; y vestidas de este mismo trage, seis Cornucopias en su Cerco iguales, nacidas de vn Globo de plata sobredorada, que tiene en medio, aun sin necessidad de las luzes brillan, y resplandecen con admiracion. Los Colgantes, y Frutas, que con el mismo valor la circundan, pendiente algo mas abaxo la Mançana en que remata, la dàn muy gracioso aspecto. Tienen la asida en lo alto las dos Aguilas del Imperio con sola vna Corona de oro; toda ella digna de tales dueños, y de tal lugar”<sup>729</sup>. Como señala Santos la lámpara fue un regalo de Mariana de Austria: “yà que no pudo venir a la Funcion, como parece estaba determinado, la presento al Rey su amado Hijo, para entrar à la parte en su exemplar, y poderoso empeño”<sup>730</sup>. En efecto la Reina Madre no asistió a la traslación de 1690, aunque al

<sup>726</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 12; J.II.3, fols. 250-250 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 127.

<sup>727</sup> *Ibidem*.

<sup>728</sup> *Ibidem*.

<sup>729</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 12; J.II.3, fol. 250 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 127.

<sup>730</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 12; J.II.3, fol. 250 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 127. Esta lámpara figura en la Memoria de las alhajas donadas por Carlos II a la sacristía: “Más una araña de seis luces, de la misma materia de la custodia grande.” B.M.S.L.E., *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 225.

parecer todo estaba dispuesto para el viaje<sup>731</sup>, según explica Santos en la *Noticia quinta* llegado el día “se viò no podria seguir à sus amados Hijos, reçelando mudança en su estimabilissima salud, por la diferencia del temperamento de aquel Real Sitio”<sup>732</sup>. La lámpara fue remitida al Monasterio el 18 de octubre de 1690 siendo entregada por el condestable de Castilla el mismo día del cumpleaños de Mariana de Neoburgo<sup>733</sup>.

El encuentro entre la bóveda de arista y el hueco abocinado de la capilla transparente se resuelve por medio de un arco rebajado que Santos denomina “Arco, ò Arcon engauchido, que la remata [la capilla transparente] con mayor altura, que por la Sacristia; obra difícil en la Arquitectura, aqui con gran destreza executada, en Jaspes refaxados de Marmol, que dàn la buelta baxando por vno, y otro lado, con singular arte, y disposición”<sup>734</sup>. En la clave de ese “arcón” se inserta por medio de una barra de hierro el mástil de la cruz de madera del Crucifijo de Tacca, que se sostiene en el aire por otros dos enganches invisibles situados en los extremos del travesaño horizontal de la cruz. Por debajo, los ángeles sujetan y compensan el peso de la cruz de forma efectiva, enganchándose a las paredes del hueco de la capilla transparente por medio únicamente de un pie. Los tres puntos esenciales de enganche de las esculturas se subrayan por medio de círculos de jasper y mármol. Dice Santos que el hueco tiene un grueso “de vara, y media”<sup>735</sup>, espacio que ocupan la custodia, el lienzo y las esculturas.

Todos estos detalles de sutilísimo diseño parecen estar pensados para ser vistos desde la tribuna real, auténtico palco reservado “para estàr, y orar sus Magestades”<sup>736</sup>, que permite contemplar la capilla a la misma altura del Crucifijo descubriéndose desde allí todos los diseños y motivos geométricos del pavimento. Destaca en la tribuna una imponente hornacina avenerada de mármol: “de alto de seis pies, y quatro de ancho, cuyo encaxamiento remata vna bien formada Concha”<sup>737</sup>. En esta hornacina se colocó un suntuoso templete relicario que también describe

---

<sup>731</sup> A.G.P. Administrativa leg. 782: cuenta del jefe de tapicería Felipe Torres por empaquetar la cama y colgaduras para el cuarto de la reina madre y por desempaquetarlas al cancelarse el viaje, *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 655, nota 39. Como vimos la lámpara fue un regalo de la emperatriz Margarita a su madre, *Vid. supra*, nota. 37.

<sup>732</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 15; J.II.3, fol. 252 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 130. En carta del 18 de octubre de 1690 Mariana de Austria se disculpa por no asistir “no habiéndomelo permitido el estado y riesgo de mi salud” (B.M.S.L.E., XIX-11, *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 224). No fue el único objeto vinculado a la Reina Madre que estuvo presente durante la función, Según refiere el Padre Santos el 29 de octubre de 1690 antes de de traslación definitiva, la Sagrada Forma: “Estuvo en el Altar todo el tiempo de la Missa, en vn hermoso Dosel, que avia labrado con sus manos la Reina Madre nuestra Señora Doña MARIANA DE AVSTRIA, que en la disposicion, y Grandeza, dava à conocer ser de tales manos” *Vid.* SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 20; J.II.3, fol. 256 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 135.

<sup>733</sup> B.M.S.L.E., XIX-11, *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 224.

<sup>734</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 14; J.II.3, fol. 252; MEDIAVILLA, 1962, p. 129.

<sup>735</sup> *Ibidem*.

<sup>736</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 12; J.II.3, fol. 250 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 127.

<sup>737</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 13; J.II.3, fol. 251; MEDIAVILLA, 1962, pp. 127-128.

Santos con detalle como veremos más adelante. La tribuna tiene una barandilla formada de “Baraustres de bronze dorado à fuego; y en lo alto, quatro Jarroncillos del mismo metal luciente”<sup>738</sup>. En la ventana que le corresponde a oriente se dispone otra barandilla idéntica pero inaccesible. Debajo de las barandillas a ambos lados, se corresponden dos placas lisas de mármol de San Pablo en los que hasta hace no tanto se leían: “dos Anagramas à la Santa Forma con letras de Oro, incluyendo en cada vna, el Nombre de CARLOS, que ofrece estos Cultos, y riquezas, à la luz que se esconde e su misterioso Candor [...] Mas abaxo, en el plano de dos Tempanillos, que se corresponden à vn lado, y à otro, estàn las Armas Reales de bronze dorado demolido à fuego”<sup>739</sup>. En la placa situada debajo de la tribuna real se leía:

*Candor hic Adest Rutilans, Lucis Occultae Synaxis.*

Que traducida significa: “he aquí una blancura incandescente, un lugar de encuentro de la luz oculta”<sup>740</sup>. En su correspondiente debajo de la ventana:

*Cui Austriae Rex pius, Laudes Opesque Sancit*

Que significa: “a la que el piadoso rey dedica el elogio y la riqueza de los Austrias”<sup>741</sup>. El significado de los anagramas redactados por Santos lo explica Sullivan entendiendo que la “blancura incandescente” no solo hace alusión a la Sagrada Forma sino también a la sangre que manó cuando fue profanada; Carlos II ofrece con la construcción del suntuoso camarín el óptimo “lugar de encuentro” para adorar su “luz oculta”<sup>742</sup>. Debajo del anagrama, se dispone una puerta idéntica en diseño y materiales a las que vemos fuera, a través de ella se accede a un pequeño vestíbulo al que también se llega por la puerta derecha del retablo y que a su vez comunica hacia el sur con las dependencias del prior. Se trata de un espacio secundario sin mármoles ni jaspes que ya no describe Santos. Desde allí se sube a la tribuna real por medio de la misma escalera en “L” de piedra berroqueña que figura en el primer diseño de Herrera. Esta escalera nos deja en el entresuelo de los quince pies, como a esa altura la tribuna queda más baja, su acceso se resuelve

<sup>738</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 12; J.II.3, fols. 250 vº-251; MEDIAYILLA, 1962, p. 127.

<sup>739</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 13; J.II.3, fol. 251 vº; MEDIAYILLA, 1962, p. 128.

<sup>740</sup> SULLIVAN, 1989, p. 129. Como señala este autor, la idea de la luz “oculta” de la Eucaristía tiene una de sus manifestaciones más elaboradas y expresivas en el auto de Calderón, *El tesoro escondido* (1679). Tras la muerte de Calderón el 6 de junio de 1681, Coello fue el responsable del inventario de sus bienes, entre los que figuraban treinta y nueve pinturas y setenta y ocho estampas, *Vid.* SULLIVAN, 1989, p. 121, nota 35.

<sup>741</sup> *Ibidem*.

<sup>742</sup> *Ibid.*, pp. 129-130

mediante un tramo diagonal de escalones que presenta decoración de mármoles y jaspes pintados. Debajo de la escalera en “L” se sitúa otra de caracol que permite acceder a la cámara inferior en donde se sitúa el lienzo de Coello cuando baja situándose al nivel de las cantinas, actual Panteón de Infantes. La pintura desciende paralela a una pared impidiendo ver su famoso anverso y queda situada entre los dos robustos pilares estructurales que desde el siglo XVI sostienen el muro de carga que forma el testero principal de la sacristía.

#### IV.VII. PROBLEMÁTICA DE LA ESCULTURA EN MÁRMOL Y BRONCE

Volviendo al exterior del retablo no podemos olvidarnos de la escultura en mármol y bronce de exquisita factura e incierta atribución, como señala Gutiérrez Pastor pese a ser uno de los conjuntos escultóricos más importantes del reinado de Carlos II, ha sido deficientemente estudiado<sup>743</sup>. Sin pretender resolver el tema, plantearemos algunas posibles vías de análisis. Francisco de los Santos tras adjudicar la traza del retablo y camarín a José del Olmo, dice que “lo tocante á los bronzes” se debe “á Don Francisco Philipi Italiano, Ayuda de la Furriela, y Relogero de Palacio; cuyo acierto [...] y de los Maestros, y Oficiales Lapidarios, que concurrieron à su execucion, es digno de toda alabança”<sup>744</sup>. La atribución de los bronzes a Filippini, relojero de Mariana de Austria y Carlos II, se ha venido repitiendo desde entonces sin que se hayan aportado más datos que permitan precisar cuál fue realmente su cometido. Parece factible admitirlo orquestando al equipo de bronceístas, quizá de ahí se derive el carácter de monumental obra de orfebrería que tiene el retablo. Todos los bronzes manifiestan un trabajo exquisito digno de un relojero habituado a trabajar al milímetro los detalles y pormenores. Tampoco podemos asegurar que las piezas se fundieran en el mismo Monasterio, quizá en el taller de Pedro Pablo del Hoyo Hinojosa, maestro dorador de la fábrica, acaso utilizando las infraestructuras que hubieran quedado en el Sitio del taller montado por Crescenzi para las obras del Panteón Real.

Como hemos visto, Filippini está documentado en El Escorial desde 1678 en relación con el traslado y adecuación del reloj de Leopoldo I en custodia de la Sagrada Forma. En el archivo del Monasterio se encuentra un documento en el que figura como maestro relojero: “del hauito de S. Joan, de nación Romano, hombre insigne en esta materia”, el cual se había ofrecido para hacer un reloj, parece deducirse el de la torre de las campanas: “por tener voluntad de dexar en España,

---

<sup>743</sup> GUTIERREZ PASTOR, 2005, p.426.

<sup>744</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 15; J.II.3, fol. 252 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 129.

vna cosa de sus manos”, cobrando mil reales por ello a primeros de abril de 1679<sup>745</sup>. Según refiere Palomino, Carlos II encargó a Carreño de Miranda el diseño y a Francesco Filippini la ejecución, de una monumental escultura relicario de San Lorenzo para el altar de San Jerónimo de la Basílica, eligiendo a estos maestros por la “especial inclinación” que les tenía. El encargo suscitó la envidia de Herrera el Mozo “que los abrasaba à los dos cada dia con papelones satiricos” entre los que recuerda Palomino uno en el que figuraba un supuesto criado de Herrera llamado “*Turibio ramplon de Piquineli*”, lo de *Turibio* en alusión a Carreño por ser asturiano, lo de ramplón “por no ser de tan pulidos pies” y lo de Piquineli en alusión al italiano<sup>746</sup>. Palomino se refiere a Filippini como: “hombre de agudo ingenio, Relogero de su Magestad, y su Ayuda de la Furriera, que murió siendo Aposentador de la Reyna”<sup>747</sup>. El Padre Santos menciona la escultura sin aludir a sus autores en su *Descripción de las Excelentes Pinturas de Lucas Jordán* que luego incluye en el discurso VIII de su *Descripción de El Escorial* de 1698: “vna famosa Estatua del Santo, mayor del natural, que el Rey nuestro Señor (que Dios guarde) mandò hazer de Plata con guarniciones de oro en la vestidura de Diacono, toda ella de peso de diez y ocho arrobas y media de plata”<sup>748</sup>.

El 17 de diciembre de 1688, figura Filippini en El Escorial en calidad de “Relojero de Camara de su Mgd que dios gd, y Ayuda de su Rl. Furriela” realizando una tasación de cerrajería junto a Rodríguez de Jarama y Miguel de Villamons<sup>749</sup>. Ese mismo año firma y fecha en El Escorial un reloj astronómico localizado actualmente en el Gabinete Astronómico Físico de Kassel<sup>750</sup>. En el centro de la esfera principal está grabada la firma: “Franc. / Philipini fa / cieb<sup>t</sup> in M Diui / Laure<sup>t</sup> d Escl<sup>i</sup>. / An 1688”<sup>751</sup>. Este reloj se ha identificado con el que figuraba inventariado en la pieza ochavada del Alcázar de Madrid, de media vara de alto y que el mismo Filippini tasa en 150

<sup>745</sup> B.M.S.L.E., XVII-46(1).

<sup>746</sup> PALOMINO, 1729, t. III, p. 414.

<sup>747</sup> *Ibidem*.

<sup>748</sup> SANTOS, 1698, I, VIII, fol. 37 vº. La escultura de San Lorenzo desapareció en 1808 junto con su compañera femenina la Messina, colocada en el relicario de la Anunciación, personificación de la ciudad siciliana que había sido regalada por sus autoridades a Felipe III. De ninguna de las dos esculturas nos ha llegado documentación gráfica.

<sup>749</sup> B.M.S.L.E., XVIII-81

<sup>750</sup> MONTAÑÉS, 1959, pp. 326-329; como señala este autor el reloj figura en el catálogo de Granville Hugh Baillie (*Watchmakers & Clockmakers of the World*, Londres, 1929): “PHILIPPINI, Francesco. Escorial, 1688. Rack clock Cassel Landes-M.” y había sido estudiado y publicado por el director del Gabinete de Kassel, P. A. Kirchvogel en la revista *Die BASF*, nº 5, año 4º, noviembre 1954. Cfr. BOTTINEAU, 1986, p. 245 y 276; GONZÁLEZ PALACIOS, 2001, p. 45

<sup>751</sup> Al parecer la placa de la “Letra dominical, Espacta y Pascua”, está preparada para los años 1724 - 1741, lo que indica que por lo menos hasta esa primera fecha se venía utilizando. Se trata de un reloj de tipo sierra compuesto de una columna dentada que forma una escalera por donde se desliza propiamente el reloj gracias a la acción de la gravedad. Para darle cuerda se eleva el reloj suavemente por la columna y al bajar se ponen en movimiento las manillas de sus cuatro esferas, colocadas dos a dos: en la delantera van el horario, el calendario de fechas y las fases de la luna, en las laterales van los calendarios de meses y días de la semana y en la esfera posterior los datos astronómicos, *Vid.* MONTAÑÉS, 1959, p. 328.

doblones<sup>752</sup>. El hecho de que esté realizado en San Lorenzo el Real avala la presencia de Filippini en el monasterio durante las fechas en que se estarían realizando los bronce del retablo de la Sagrada Forma. La decoración escultórica del reloj de Kassel nos permite valorar con seguridad el quehacer del relojero en materia escultórica, presentando concomitancias notables con la decoración del retablo escurialense. El plinto del reloj presenta cabezas de ángeles en las esquinas inferiores y asienta sobre cuatro leones tumbados, debajo de la cornisa figuran ángeles colocados a modo de cariátides. La estructura se compone de una columna que remata con una estatua de la Justicia. En las esferas laterales, algo menores se sitúan cuatro angelitos sedentes que sostienen una cinta en la que se lee la siguiente cuarteta: “Quien gasta el tiempo / y todo lo acaba, / todo lo pierde / sin peso ni espada”<sup>753</sup>.

Otro posible reloj que habría fabricado Filippini es el que figura en el retrato de Mariana de Austria de Claudio Coello de la Alte Pinakothek de Munich, fechado entre 1689-1690<sup>754</sup>, pieza perdida que podría identificarse con uno de los que se describen en la testamentaría de Carlos II: “[...] sobremontado por una Corona Imperial y las Armas reales, entre las figuras exentas de dos ángeles”<sup>755</sup>. Según se aprecia en la pintura, la esfera del reloj estaba soportada por dos cabezas de ángeles con alas plegadas que se relaciona igualmente con el reloj de Kassel y los bronce del retablo escurialense.

En el museo del monasterio de monjas jerónimas de Santa Paula de Sevilla se exhibe un relicario adscrito a Mariana de Austria que creemos que puede ponerse en relación con el quehacer de Filippini y la escultura de la sacristía escurialense. Se trata de una pieza realizada en plata, bronce dorado, ébano y cristales, compuesta de una peana sobre la que se levantan dos angelitos que sostienen entre guirnalda una urna de cristal rematada por otro angelito tumbado. La tapa de la urna lleva a modo de asas, dos volutas aveneradas, se cierra por medio de una concha y las esquinas presentan cabezas de ángeles con las alas plegadas similares a las de los capiteles del retablo escurialense. Entre los dos ángeles tenantes está un cartucho ondulado que podemos poner en relación con los que decoran las metopas del friso del camarín. En dicho cartucho se lee la siguiente inscripción: “ESTA URNA DIO LA REINA MADRE NUESTRA S<sup>a</sup> D<sup>a</sup> MARIANA DE

<sup>752</sup> “[...] Item un reloj hecho en Madrid de mano de Philipin, relojero de Cámara, de nueva invención, por razón que él por sí mismo anda treinta horas bajando una escalerilla y al fin de las treinta horas se sube para que haga el efecto de andar, hecho a cuatro ángulos, caja de bronce dorado de oro molido, con adornos de plata, y su sobrecaja de cristales guarnecida de bronce dorados de oro molido. Tiene media vara de alto y el movimiento de seis dedos en cuadro. Tasado por el dicho relojero en ciento cincuenta doblones” (Partida 18 de la testamentaría de Carlos II, Vol. I, fol. 200 vº, y ss.), transcrito en: JUNQUERA, 1956, p. 24 y MONTAÑÉS, p. 326.

<sup>753</sup> Vid. MONTAÑÉS, p. 328.

<sup>754</sup> Sobre el retrato, Vid. HERNÁNDEZ PEREDA, 1958, pp. 67 y 138; PÉREZ SÁNCHEZ, 1986, p. 220; SULLIVAN, 1989, p. 218; CHENEL, 2010, pp. 552-553.

<sup>755</sup> Vid. MONTAÑÉS, p. 328.

AUSTRIA A ESTE CONBENTO DE SANTIAGO DE MADRID. AÑO DE 1694”<sup>756</sup>. Como señala Cruz Valdovinos se desconoce el momento en que el relicario llega al convento sevillano teniendo en cuenta que fue donado por la reina madre para las Comendadoras de Madrid, por otra parte el edificio más emblemático de los hermanos Manuel y José del Olmo.

Los broncees del retablo de la Sagrada Forma se pueden organizar en varios grupos, por una parte estarían los elementos arquitectónicos: basas “anticurvas”, capiteles seráficos y balaústres de la tribuna real. Por otra los escudos heráldicos, tanto los desaparecidos que figuraban debajo de los anagramas del camarín, como los que aún decoran las puertas con “las Coronas, y los Blasones de las Armas de Castilla, y Leon”<sup>757</sup>. En un tercer grupo estarían las piezas que portan los ángeles de mármol: vasijas, coronas reales y de laurel. Un tercero lo formarían los elementos de claro significado eucarístico: roleos de vid de las pilastras, espigas, festones, cartelas, rosetas, almedrillas y cestoncillos. En este grupo podríamos meter también las carnosas peanas de los tondos. Por último estarían los animales de bulto, las parejas de águilas y de leones, estos últimos muestran una notable similitud con los que acompañan el escudo de Carlos II entre ángeles tenantes de la iglesia de las Calatravas de Madrid, grupo atribuido por Gutiérrez Pastor al maestro flamenco Pietro Martino Veese<sup>758</sup>. Comparten con los escurialenses la postura y el atributo de la esfera, pero se distancian en el material, estuco o barro, y en la factura mucho más basta. Podrían ambos responder a un mismo estímulo o modelo sacado quizá de una estampa.

Don Antonio Ponz en su *Viaje de España* aseguraba haber “oído decir” que en el trabajo de “palmas, coronas, laureles, racimos, y otras cosas, con algunos niños, y cabezas de serafines” se emplearon “varios profesores” y entre otros “dos Flamencos, llamados Enrique Cardon, y Carlos Gutierrez”<sup>759</sup>. A estos dos maestros se refiere también Vicente Poleró: “[...] los broncees que sirven de adorno, fueron labrados por D. Francisco Filipini, Enrique Cardon y Carlos Gutierrez; y por Fr. Eugenio de la Cruz, los bajo relieves del frontal de la mesa del altar, que representan Santos y diversos asuntos de la Historia Sagrada”<sup>760</sup>.

Carlos Gutierrez o Gutierrez creemos que debe identificarse con Carlos Gautier, maestro marmolista de origen flamenco cuya vinculación con la sacristía escurialense parece quedar avalada por el acta de ingreso de su hijo Juan Gautier en la compañía de Arqueros de Su Majestad. El documento se fecha el 8 de marzo de 1692 y lleva como aval la firma del padre, que se enuncia

---

<sup>756</sup> Vid. CRUZ VALDOVINOS, 1994, p. 70.

<sup>757</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 8; J.II.3, fols. 247-247 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 123.

<sup>758</sup> GUTIERREZ PASTOR, 2005, pp.413-438.

<sup>759</sup> PONZ, 1788, p. 86.

<sup>760</sup> POLERÓ, 1857, p. 44

como: “marmolista de la obra de la Sacristia de El Escorial”<sup>761</sup>. El 24 de diciembre del año anterior Carlos Gautier había tasado junto a Henrique Cardon la colección de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla<sup>762</sup>. Por el momento resulta difícil precisar cuál fue el cometido de Gautier en el retablo de la Sagrada Forma, lo más seguro es que formara parte de ese grupo de “Maestros, y Oficiales Lapidarios, que concurrieron à su execucion”<sup>763</sup>, a los cuales alaba Santos sin mencionar sus nombres.

Lo mismo podemos decir de Henrique o Henderich Cardón, el cual figura como escultor de cámara de Carlos II desde el 17 de noviembre de 1687<sup>764</sup>. Según Ceán murió en 1700 y desde el 2 de diciembre de 1688 fue escultor de las obras de palacio “con los gages de cien ducados al año”<sup>765</sup>. Fue uno de los escultores que participó en las obras realizadas para la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid trabajando concretamente en el Arco de los Italianos contratado por Pedro Alonso de los Ríos<sup>766</sup>. Junto a éste figura en 1692 en el famoso pleito del escultor Roque Solario con el Consejo de Castilla en el que se discutió la liberalidad de la escultura<sup>767</sup>. Poco más sabemos acerca de la trayectoria de Cardon exceptuando que el 19 de diciembre de 1693 tasó la colección de esculturas de José Rubín, caballero de Santiago<sup>768</sup>.

La vinculación de Cardón con el vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos nos permite abrir otra posible vía de análisis para la escultura de la sacristía escurialense. En enero de 1683, un año antes de comenzarse la obra de la sacristía, Alonso de los Ríos termina los dos magníficos relieves en piedra de Hontoria del trasaltar de la catedral de Burgos, únicas obras que han llegado hasta nosotros de este autor alabado por las fuentes por su contención clasicista<sup>769</sup>. De considerar una autoría española para los relieves del retablo de la Sagrada Forma cabría dirigirla hacia este maestro, su círculo y sus discípulos, teniendo en cuenta que es de los pocos que trabajan la escultura en piedra, destacando precisamente en el trabajo de relieves.

Fray Francisco de los Santos nos abre otra vía de análisis que hasta ahora creemos que no se ha tenido en cuenta. Cuando escribe que los machones del segundo piso del retablo: “terminan

<sup>761</sup> NAVARRO, MORTERERO, PORRAS, 1995, pp. 86-87. Desconocemos si existe relación de parentesco entre Carlos y Juan estos Gautier y el Thirion Gautier que recoge Ceán-Bermúdez como escultor flamenco al servicio de Felipe II desde el 15 de junio de 1561, con la obligación de residir en Aranjuez “mas habiéndose cansado de aquel destino, se retiró á su país en el de 62”, *Vid.* CEÁN-BERMÚDEZ, 1800, p. 180.

<sup>762</sup> *Vid.* SILVA, 1995, p. 209

<sup>763</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 15; J.II.3, fol. 252 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 129.

<sup>764</sup> *Vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, 1991, p. 225, nota 3; CHECA, 1994, p. 259.

<sup>765</sup> CEÁN-BERMÚDEZ, 1800, t. I, p. 239. Cfr. ARAUJO GÓMEZ, 1885, pp. 370, 413, 613.

<sup>766</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, 2005, p. 426.

<sup>767</sup> CEÁN-BERMÚDEZ, 1800, t. IV, p. 383.

<sup>768</sup> AGULLÓ COBO, 1978, p. 39.

<sup>769</sup> BARRIO MOYA, 2001, pp. 247-250; *Idem*, 1982, pp. 438-441; *Idem*, 1997, pp. 411-425; CRUZ YÁBAR, 2007, pp. 133-154.



en lo alto, coronados de vnos Serafines de Marmol blanco de Genova, con festones pendientes en el medio de bronze dorado [...]”<sup>770</sup>. El jerónimo no menciona a los artífices pero sí anota la procedencia genovesa de los mármoles blancos, lo que implicaría entender o bien que la piedra blanca se trajo de Génova, incluida la que luego se utiliza en el camarín o bien que las esculturas fueron realizadas en Italia, siendo montadas y retocadas por los correspondientes maestros marmolistas. Aunque Santos se refiere solamente a las cabezas de serafines de los machones, es evidente que sus compañeros, los ángeles de cuerpo entero, pertenecen al mismo grupo, presentando idéntica suavidad en la factura y blancura del material. Es precisamente la blancura uno de los aspectos que más se valoraban de la escultura procedente de Génova. Siguiendo la pista del material cabe añadir al mismo grupo la tarjeta ondulada del frontis del retablo y las dos piezas que a manera de medias veneras realzan la parte inferior de las volutas de la embocadura.

Se trata de un conjunto de extraordinaria calidad y homogeneidad, compuesto en total de seis cabezas de serafines: dos en los machones con las alas plegadas; otros dos con las alas extendidas “del mismo Marmol blanco, debaxo de las Volutas superiores del cerramiento del Retablo, con Colgantes de racimos, y Espigas de bronze dorado, que hazen hermosa composicion”<sup>771</sup>; otros dos sobre los relieves circulares, sosteniendo con las alas coronas y palmas de bronze dorado; y otro más, ligeramente mayor, se coloca en el centro del frontis del del cartucho superior: “que toca en lo alto de la bobeda, con Diadema tambien de hojas de bronze dorado à fuego”<sup>772</sup>. A los serafines se unen seis ángeles o “niños” de cuerpo entero, dos sentados sobre las volutas: “con mucha gracia”<sup>773</sup>; y otros cuatro de pie “de linda formacion, y habitud, puestos en pie, sobre Pedestales de Marmol, y Zocos de Jaspe, al plomo de las Colunas; los dos, con jarroncillos en las manos de bronze dorado; y los otros sobre la cabeça, con llamas de perfumes, y aromas de oracion; imitadas en el bronze todo lo possible”<sup>774</sup>.

Desde el siglo XVI la escultura genovesa no era extraña en las obras reales españolas<sup>775</sup>, tampoco lo fue durante la privanza de Valenzuela pues el 1 de junio de 1675 el marqués de Villagarcía, embajador en Génova informaba que habían comenzado a ejecutarse nada menos que ochenta esculturas encargadas por la reina gobernadora Mariana de Austria con destino a la “varanda” que se estaba haciendo en el Alcázar de Madrid<sup>776</sup>. El 20 de febrero del año siguiente el I marqués de Mejorada informaba al embajador de que las últimas piezas estaban llegando con la

<sup>770</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, pp. 7-8; J.II.3, fol. 246 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>771</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 9; J.II.3, fol. 248; MEDIAVILLA, 1962, p. 124.

<sup>772</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 8; J.II.3, fol. 247; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>773</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 8; J.II.3, fol. 246 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>774</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 9; J.II.3, fol. 248; MEDIAVILLA, 1962, pp. 123-124.

<sup>775</sup> Vid. LOZOYA, 1957; LÓPEZ TORRIJOS, 1987.

<sup>776</sup> SARRABLO, 1956, p. 667.

prontitud acostumbrada. Entre los maestros destacados figuran Bernardo Falconi, colaborador de Longhena en Venecia; Francesco Solaro y Honoré Pelle, marsellés discípulo de Puget. Como ha documentado Silva Maroto<sup>777</sup>, seguramente este lote de obras genovesas formó parte del total de 219 esculturas italianas que José del Olmo se encargaría de disponer en las arquerías de la nueva plaza de Palacio<sup>778</sup>.

Los ángeles y serafines del retablo escurialense podrían haber seguido un itinerario similar. Si admitimos la procedencia italiana del grupo y siendo conscientes de la precariedad de la hipótesis, creemos que podrían relacionarse con las obras del carrarés afincado en Génova, Jacopo Antonio Ponsonelli o Ponzarelli, cuyo taller era el más prestigioso del momento<sup>779</sup>. Este maestro fue responsable junto con Andrea Andreoli y Stefano Frugoni del magnífico retablo de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Cádiz, compleja estructura polícroma contratada en 1683 por Francisco Navarro, almirante de la flota de Indias, a partir de un proyecto elaborado por un retablista local<sup>780</sup>. Al mismo taller genovés encargaría don Diego de Barros el programa eucarístico para la nueva portada de su palacio gaditano<sup>781</sup>. En 1693 llegaban a Valencia los dos santos que se colocarían en el puente de San José, esculturas comisionadas a Ponsonelli por don Antonio Pontons, canónigo de la catedral valenciana el cual había visitado en persona el taller del artista en Génova encargándole asimismo el púlpito de la iglesia de los Santos Juanes y toda la decoración escultórica de su espléndido jardín en Patraix<sup>782</sup>.

Más próximos a la Corte están los ocho santos atribuidos a Ponsonelli que rodean el baldaquino siciliano de la capilla-relicario de San Fausto en Mejorada del Campo<sup>783</sup>, realizados en Génova en 1692 por encargo del II Marqués de Mejorada, Don Pedro Cayetano Fernández del Campo. Hijo de Pedro Fernández del Campo, I Marqués de Mejorada, el cual fue destituido como Secretario del Despacho Universal, tras un sonado altercado con Valenzuela, pasando el cargo a Jerónimo de Eguía<sup>784</sup>. Al morir el I Mejorada en 1680, su hijo sería responsable de ejecutar sus disposiciones testamentarias, entre las que figuraba que su corazón fuera enterrado en el altar

---

<sup>777</sup> SILVA MAROTO, 1995, pp. 207-208.

<sup>778</sup> BARBEITO, 1992, p. 185, nota 52.

<sup>779</sup> Formado en el taller genovés de Filippo Parodi, en donde según Fausta Franchini: “había madurado su personal y refinada elaboración de la elocuencia teatral de Bernini y la gracia pictórica del Puget” (Vid. FRANCHINI, 2004, p. 210; *Idem*, 1986, pp. 129-141; *Idem*, 1988, pp. 215-293).

<sup>780</sup> FRANCHINI, 2004, p. 211.

<sup>781</sup> El proyecto tiene su origen en la procesión del Corpus de 1692, en la que el Santísimo Sacramento tuvo que cobijarse de un eventual aguacero en el portal del palacio de don Diego de Barrios, en conmemoración de tan ilustre visita se encargaría a Ponsorelli la flamante portada que no se completaría hasta 1704, Vid. FRANCHINI, 2004, pp. 211-212.

<sup>782</sup> FRANCHINI, 2004, *op. cit.*, p. 210.

<sup>783</sup> Vid. ESTELLA, 1999, pp. 496-500; *Idem*, 2008, p. 27.

<sup>784</sup> Vid. MAURA GAMAZO, 1915, t. II, pp. 274-275

mayor de su predilecto Monasterio de Guadalupe. Con este fin, que por otra parte jamás conseguiría, hizo donación al convento jerónimo de diferentes objetos preciosos, entre los que destacan seis soberbios espejos venecianos tasados en 40.000 ducados. Estos espejos, que serían colocados en los ochavos del Camarín de las Reliquias, figuran en Guadalupe desde 1687. Como señala Aguiló son “exactos” al espejo de cristal de roca que Mariana de Austria dona a la sacristía escurialense y que colocado debajo del *Lavatorio* de Tintoretto, figura representado en el lienzo de Coello<sup>785</sup>. ¿Tuvo algo que ver el II Mejorada con el espejo de la reina madre?, ¿intervendría en el programa escurialense en calidad de asesor especialista en escultura italiana, teniendo además en cuenta que la capilla expiatoria podía servir de desagravio póstumo hacia su padre?.

Prueba de la complejidad del tema, es que también podrían ponerse en relación con el taller de Ponsorelli los relieves circulares del piso superior del retablo, es decir aquellos que en principio habíamos descartado del grupo genovés y que según Santos tienen: “igual propiedad, y valentía, que las de abaxo”<sup>786</sup>. Sobre todo a tenor de los paralelismos que podemos establecer con los catorce relieves circulares realizados por el taller italiano para el Vía Crucis de Cádiz recientemente redescubiertos<sup>787</sup>. Comparten no solamente el formato y material sino que manifiestan una contención clasicista equiparable. Según Portela los relieves de la sacristía “resultan barrocos más por la época en que fueron trabajados que por el movimiento”, apuntando que podrían haber sido realizados por algún escultor clasicista “con claros recuerdos” de Alessandro Algardi<sup>788</sup>. Comparados con los relieves de Cádiz, los escurialenses denotan desde luego una mayor complejidad compositiva no resuelta con especial agilidad. Esta complejidad estaría derivada seguramente por el prolijo y minucioso programa que habría suministrado el Padre Santos.

Con respecto a quién pudo hacer los dibujos preparatorios, Portela apunta al mismo Filippini y Tovar en cambio hacia Francisco Rizi<sup>789</sup>. Esta última posibilidad nos parece más lógica, teniendo en cuenta que Rizi dejó antes de morir bosquejado el gran lienzo que preside el retablo. Aunque Coello, como veremos, cambió sustancialmente ese primer boceto, el tema y los elementos que debían componerlo como hemos visto estaban acordados desde noviembre de 1684. De manera similar se habría procedido con el argumento de los relieves,

<sup>785</sup> Vid. AGUILÓ, 1999, p. 574.

<sup>786</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 9; J.II.3, fol. 248; MEDIAVILLA, 1962, p. 123.

<sup>787</sup> Según Franchini estos “finísimos” relieves de “compostura clásica” que menciona Giuseppe Ratti en la *Vita* del escultor (1759), habían sido pensados para estar al aire libre en la calle que llevaba a la iglesia de los Capuchinos de Cádiz (Vid. FRANCHINI, 2004, p. 211). Redescubiertos recientemente se han distribuido entre la capilla del Cementerio y la iglesia de San Antonio de Cádiz, Vid. DÍAZ, 2001.

<sup>788</sup> PORTELA, 1994, p. 224.

<sup>789</sup> PORTELA, 1994, p. 224; TOVAR, 1975, p. 246.

independientemente de quién los realizara. Existen a nuestro entender elementos que ponen de manifiesto la voluntad de enlazar escultura y pintura, no solo en el plano del significado, sino también a nivel formal, como puede ser el idéntico reclinatorio acolchado que comparten Felipe II en el relieve marmóreo y Carlos II en el óleo. La piedra en este sentido viene a solemnizar los acontecimientos pasados y la pintura como “espejo” barroco, los presentes.

Antes de entrar en el análisis del lienzo, cabe hacer una última reflexión en torno a la escultura y su significado en el programa iconográfico. Al inicio de nuestro análisis comentábamos que el impreso de la *Historia de la Santa Forma* difería con el manuscrito añadiendo una frase concerniente a la arquitectura del retablo. Esa frase se refiere precisamente a las volutas aveneradas que tantas veces hemos comentado. Dice el Padre Santos (en cursiva lo que añade el impreso) que en lo alto de la embocadura del retablo “Muevense sobre estos machones, con muy buen arte, las Volutas de Marmol de San Pablo, y al cuello vnas conchas de Marmol blanco; y de vna à otra parte passa la vuelta apahçada de Marmol de San Pablo, à cerrar, y terminar el alto de la Capilla transparente”<sup>790</sup>. No creemos que exista una intencionalidad en la supresión de la frase en la versión manuscrita lista para imprenta, aunque desde luego tuvo la suficiente importancia como para que se corrigiera de cara a la versión definitiva.

La frase en realidad añade un detalle que sí tenía importancia en el programa iconográfico. Nos referimos a esas “conchas” que llevan “al cuello” las volutas. En efecto, en los extremos de las piezas aveneradas se sitúan unas pequeñas conchas que se completan con perlas doradas que puntean la parte superior de cada onda. Lejos de ser las únicas, encontramos conchas y perlas, de indudable significado eucarístico, repartidas por todo el retablo y camarín. Podemos considerarlas el leitmotiv decorativo que unifica todo el programa lo que vendría a reforzar la idea de una traza global que desde el principio afecta a la escultura, la arquitectura y la pintura. El mismo elemento de concha ondulante punteada de perlas conforma la peana de los ángeles de mármol blanco que se sitúan a plomo de las columnas. Las puertas de madera llevan como dice Santos “adornos de concha”. Dentro del camarín, el florón de bronce dorado de la cúpula está compuesto de perlas ensartadas y en las metopas del friso los apliques de bronce dorado están conformados también por conchas dentro de cartuchos ondulantes, que van alternando con rosetas. Estas flores cabría interpretarlas como margaritas si tenemos en cuenta la antigua identificación etimológica de esta flor con la perla. El mismo motivo floral lo encontramos de forma significativa en la clave y dintel de la embocadura del retablo. Cuando Santos describe el ajuar eucarístico importado de Sicilia que Carlos II dona para los dos altares de la Sagrada Forma, todo de plata sobredorada, compuesto de:

---

<sup>790</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 8. La frase subrayada no figura en: J.II.3, fol. 246 vº, ni en: MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

“Cruces, Calizes, Hostiarios, Palabras de Consagracion, Missales, Atriles, Candeleros, Ramilletes, Vinageras, Platos, Evangelios vltimos; y todo duplicado de plata de plata sobredorada, y adorno de Filigranas, y *perlas* preciosas, de hermosissima hechura, que es vn thesoro de incomparable valor”<sup>791</sup>.

El significado eucarístico de la perla-margarita asociado precisamente a los vasos áureos del templo de Salomón parece tener su origen en un Carmen latino de Venancio Fortunato frecuentemente citado en volúmenes de temática litúrgica, que dice: “Quam bene iuncta decent, sacriati ut *Corporis Agni Margaritum ingens* áurea dona ferant. Ccedant chrysolithis Salomonica vasa metallis, Ista placere magis ars facit atque fides”<sup>792</sup>, del que se deriva la idea de “la rica perla del Cuerpo del Cordero”. El hecho de que Santos no otorgue un significado especial a estos elementos, así como su presencia disimulada, casi imperceptible en la decoración del retablo, nos induce a pensar que pueden implicar una lectura particular del retablo. En esta línea interpretativa cabría considerar la imponente hornacina avenerada que preside la tribuna real, la cual actuaría en este caso de venera simbólica que acoge a los monarcas durante su oración, los cuales pasarían a representar ellos mismos el papel de perlas vivientes.

No obstante la hornacina tenía la finalidad de albergar un suntuoso templete que Santos describe con detalle: “En este Nicho està vn Templete de riquissima, y bella graciosidad, que puede muy bien llamarse Perla de tal Concha: tiene tres pies de ancho, y cinco, y algo mas de alto. El Podio es de Lapis-Laçule, con embutidos de Agata de diversos colores. Las Columnillas, que son quatro, son de Diaspero hermosissimas, y las Pilastras de Lapis Laçule. Entre las dos de en medio, por vn vidrio cristalino se dexa ver vna Reliquia de Santa Constancia Virgen, y Martir; y arriba se haze vna Capilla, donde està la Anunciata, nuestra Señora, y el Angel; y en lo mas elevado, con muchos resplandores, el Espiritu Santo en forma de Paloma, todo de plata blanca, de Celestial hechura. Sobre la Capilla, en vna Plancha, se vè el Padre Eterno, acompañado de

---

<sup>791</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 14; J.II.3, fol. 252; MEDIAVILLA, 1962, p. 129. En la *Memoria de lo que Su Majestad ha dado a la sacristía de esta real casa*, se especifica al final: “Lo que vino de Sicilia”: “Más seis candeleros de plata sobredorada y filigrana blanca con muchas piedras; de altura de una vara poco menos. Más una cruz de una vara de la misma materia. Más seis ramilletteros de filigrana de plata blanca con bellotas de succinos [ámbar]. Más dos misales con las cubiertas de plata sobredorada, piedras y filigrana. Más dos facistoles de la misma materia. Más dos cálices de la misma materia. Más dos campanillas de la misma materia. Más dos hostiarios de la misma material. Más dos platos de vinajeras de lo mismo. Más un par de paletillas con su puntera y espabiladeras. Más unas palabras de la Consagración de lo mismo. Más dos evangelios de S. Juan de la misma materia. Más las fundas de todo lo referido con guarnición de galoncillo de hilo de oro.” (B.M.S.L.E., XIX-61 (10), *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 225).

<sup>792</sup> *Vid.* BONA, 1672, L II, Cap. XVII, p. 486: “Clariosa sunt quae Venantius Fortunatus scribit *lib. 3. carm.* 25. ad Felicem Bituricensem episcopum, qui turrim auream fecerat, qua corpus Domini asservaretur: *Quam bene iuncta decent, sacriati ut corporis Agni Margaritum ingens, aurea dona ferant! Cedant Chrysolithis Salomonica vasa metallis, Ista placere magis ars facit atque fides*”. La cita la recoge también San Paulino de Nola en edición jesuita publicada en Amberes por Plantino, *Vid.* NOLA, 1622, p. 783.

Serafines, y Angeles, cincelados en el mismo blanco, y precioso metal; y luego se sigue el Frontis, y Copulilla de Lapis Lazúle, con adornos de Angelillos, que rematan la altura. Los intercolumnios, son tambien de Lapis Lazúle, y Chapadas, y Agatas; y de toda esta Fabrica, guarnecida de Hebano, en sus filetes, y cortes, haze bellissimo efecto. Sustentan la quatro Serafines, que la sirven à los pies con duplicadas alas; que por el Misterio tan alto, y por lo summo de su belleza, y riqueza, fue bien ponerla sobre alas de Serafines<sup>793</sup>.

El binomio concha-perla implica entender un componente asociado a la fertilidad que estaría formulado en el programa en un intento sutilísimo por invocar el nacimiento de un heredero varón, en definitiva la única esperanza sobre la que se sustentaba la continuidad de la monarquía austríaca en España. En este sentido el camarín de la sacristía vendría a constituir una suerte de alambique propiciatorio en el que la luminosa sinaxis que reza el anagrama de Carlos II no sería otra que el esperado embarazo de la reina. Todo ello explicaría la elección de una reliquia perteneciente a una de las once mil vírgenes y que ésta estuviera puesta bajo la tutela de la Anunciación y sustentada por serafines.

Por último cabe destacar que el uso de conchas y perlas en el programa iconográfico viene a enlazar imprevisiblemente el retablo de la Sagrada Forma con la obra de Rafael y Giulio Romano que presidía el altar hasta 1684, la célebre *Sagrada Familia* conocida como “la Perla” de las colecciones de Felipe IV. Aunque Santos nunca enuncia la pintura con el calificativo de “perla”, la denominación es coetánea como se pone de manifiesto en el manuscrito anónimo sobre las pinturas de El Escorial atribuido por Gregorio de Andrés a fray Alonso de Talavera y fechable durante el último priorato del Padre Santos (1697-1699)<sup>794</sup>. En este texto de enorme importancia, se refiere la colocación de la pintura tras su traslado del altar: “encima de una ventana y debajo de otra, es la Perla del Sr. don Felipe IV, es tabla, pintura de Rafael”. Aunque la denominación suele asociarse al valor otorgado a la pintura en las colecciones del rey, el uso del término no estaba exento de un significado religioso, si tenemos en cuenta la explicación que da Santos a la colocación de la pintura debajo del Cristo de Pietro Tacca<sup>795</sup> y si consideramos la pequeña concha

<sup>793</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 13; J.II.3, fol. 251-251vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 128. También se describe en la *Memoria* de las alhajas donadas por Carlos II a la sacristía: “Más un retablo de ébano con unas columnas de diáspero de flores, muchos embutidos de ultramaro y ágata, de diversos colores. Tiene una (...) de plata dorada, en cuyo ámbito se contiene el misterio de la Anunciación y debajo está una canilla de Sta. Constanca, virgen y mártir. En la parte superior tiene unos ángeles y otros remates de plata” (B.M.S.L.E., XIX-61 (10), *Vid.* MEDIAVILLA, 2003, p. 225).

<sup>794</sup> B.N.E., Ms. 12.955<sup>71</sup>. *Vid.* ANDRÉS, 1971, p. 59.

<sup>795</sup> “Està acomodada en el Retablo con linda disposición; pues assi se juntan en èl, la Cuna, y la Cruz, en que se representa el principio, y fin del viage de la vida, à los que siguen à Christo desde su niñez, para asegurar la eterna” (SANTOS, 1657, I, IX, fol. 44; 1667, I, IX, fol. 46; 1681, I, IX, fol. 38vº; 1698, I, X, fol. 50)

vacía, casi imperceptible, pintada entre los guijarros del primer término, a los pies de la cuna de Cristo.

#### IV.VI. EL LIENZO DE CLAUDIO COELLO Y SUS BOCETOS.

El 2 de agosto de 1685 moría en El Escorial Francisco Rizi tras una enfermedad que imaginamos grave y dolorosa pues ni siquiera pudo firmar su testamento<sup>796</sup>. En el inventario de los bienes de su discípulo, testamentario y heredero, Isidoro Arredondo, figuraba “vn lienzo de las St<sup>as</sup> formas”<sup>797</sup>, acaso el primer boceto no conservado para la pintura de la sacristía<sup>798</sup>. Palomino utiliza la misma denominación: “Quadro de la Colocación de las Santas Formas”<sup>799</sup>. El plural, que nunca utiliza Santos, debe aludir a la creencia de que los herejes no solo habían profanado una hostia de la que mano sangre, sino que también habían esparcido por el suelo todas aquellas que encontraron en el sagrario de Gorkum, tal y como se representa en el relieve circular de la calle izquierda del retablo.

Palomino en la vida de Coello dice que habiendo muerto también Carreño en ese mismo año de 1685<sup>800</sup>, fue Claudio el encargado de “proseguir el Quadro comenzado”<sup>801</sup>, siendo el argumento de la pintura aquella “Procession Solemne de la Colocacion de dichas Santas Formas, con asistencia del Rey nuestro Señor, y toda la primera Nobleza”<sup>802</sup>, es decir la primera traslación de la reliquia de Gorkum desde el sagrario de la basílica hasta al retablo de madera de la sacristía el 19 de octubre de 1684. Como veíamos, el tema del lienzo estaba acordado antes del 17 de noviembre del mismo año, cuando José de Veitia escribe al prior fray Francisco de los Santos comunicándole que Carlos II: “envía a ese real convento a don Francisco Rizi (su pintor de cámara) para dar ejecución a la idea que V. P. Rma. sabe”<sup>803</sup>. A continuación el secretario ordena que por deseo del rey “los religiosos, colegiales y los niños del seminario se pongan en la forma que estuvieron el día de la procesión”<sup>804</sup>. De la carta se deduce que la pintura desde su origen se

---

<sup>796</sup> Vid. BARRIO MOYA, 1983, p. 40.

<sup>797</sup> Vid. BARRIO MOYA, 1995, p. 47.

<sup>798</sup> Vid. ATERIDO, 2007, p. 507.

<sup>799</sup> PALOMINO, 1724, t. III, p. 443.

<sup>800</sup> Carreño murió en Madrid el 3 de octubre de 1685 (Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 41). Figura documentado en El Escorial tasando el retablo del oratorio del prior (Vid. supra, nota 175), según Palomino dio la traza para la escultura relicario de San Lorenzo (Vid. supra nota 279), y también recibió el encargo de la pintura para el altar de San Fernando que se pensó colocar detrás de la capilla del Patrocinio, Vid. A.B.M.E., XVII, 48 (4), pintura que finalmente realizó Lucas Jordán.

<sup>801</sup> PALOMINO, 1724, t. III, p. 443.

<sup>802</sup> *Ibidem*.

<sup>803</sup> B.M.S.L.E., XVIII- 70 (1), Vid. MEDIAVILLA, 2003, pp. 220-221, doc. 11.

<sup>804</sup> *Ibidem*.

plantea como una suerte de *tableau vivant*, o como dirá Santos “espejo” en el que se miren la comunidad y la corte. La voluntad de veracidad obliga a escenificar de nuevo la procesión y a realizar retratos de todos los asistentes, de manera que como deseaba Carlos II: “salga en todo muy conforme el dibujo al intento”<sup>805</sup>. Una misma voluntad de realismo describe Palomino en relación al cuadro que debía representar el cadáver expuesto de la reina María Luisa de Orleans en 1689, pintura realizada por Sebastián Muñoz, discípulo de Coello: “pintar el cuadro de este funeral en la misma forma, y aparato, que estuvo puesto el Real cadáver en palacio; lo cual ejecutó ... procurando hacerlo todo por el natural”<sup>806</sup>. Esta pintura presenta concomitancias notables con el lienzo de Coello en la sacristía escurialense y no solo con la pintura, pues la cartela en primer término flanqueada por ángeles parece una trasposición fúnebre de la que remata el frontis del retablo de la Sagrada Forma.

No sabemos cómo habría resuelto Rizi el tema de los retratos, tampoco si los había comenzado, sí sabemos que Coello lo hizo de forma concienzuda, como dice Palomino realizó “con increíble trabajo y estudio”<sup>807</sup> retratos de los asistentes a la función. Partiendo del boceto de Rizi, Coello elaboró el suyo propio<sup>808</sup> con el que pudo reorganizar la composición acotando la posición y expresión de cada uno de los personajes a retratar como paso previo y fundamental para optimizar el estudio del natural de los mismos, de manera que en los retratos y bocetos preparatorios cada personaje adopta la postura y expresión prevista en la escena. Testimonios del proceso preparatorio son los dos magníficos dibujos a la sanguina conservados en el Louvre que presentan las cabezas de dos de los monjes jerónimos del lienzo. En concreto el personaje con dalmática arrodillado a la izquierda del Padre Santos y el tercer fraile que figura en la fila de detrás<sup>809</sup>. En el reverso de ambos dibujos se puede leer con letra del siglo XVII la misma escrita, en el primero: “Año de 1694 / Claudio Cuello meretrato enelesCorial”; en el segundo: “Año de 1694/ Claudío Cuelo meretrato enelescorial”<sup>810</sup>. La problemática de la fecha, posterior en un año a la muerte de Coello, la explica Pérez Sánchez considerando que los retratados habrían recibido

---

<sup>805</sup> *Ibidem*. Quizá en función de esta procesión escenificada se entienda la carta que dirige el marqués de la Puebla de Ovando al Condestable de Castilla desde El Escorial el 18 de noviembre de 1684 refiriéndose a la “procesión de mañana” (A.G.P., Administrativa, legs. 781 y 782), de referirse a la procesión real estaría equivocada la fecha del 19 de octubre que da Santos (FERNÁNDEZ-SANTOS, p. 660, nota 65), cosa que parece poco probable, tanto como que la jornada real se hubiera extendido más allá del día de los difuntos, fecha límite tradicional de retorno a la Corte.

<sup>806</sup> PALOMINO, 1724, t. III, pp. 437-438. El lienzo se encuentra en la

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>808</sup> Palomino se refiere al boceto de Coello para la Sagrada Forma como “borroncillo admirable”. Este boceto hoy perdido podría ser el tasado en la testamentaria de Coello valorándose más que casi todas las demás obras de la colección del artista, *Vid.* SALTILLO, 1953, p. 199; GAYA NUÑO, 1957, p. 20; SULLIVAN, 1986, p. 109, nota 3.

<sup>809</sup> *Vid.* SULLIVAN, 1989, llegaron al Louvre procedentes de la colección Marqués de Gouvernet de París.

<sup>810</sup> *Vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, BOUBLI, 1991, pp. 136-138; SULLIVAN, 1989, pp. 264-265.



los dibujos una vez fallecido el artista<sup>811</sup>. Cabría deducirse por tanto que los dibujos preparatorios quedaron en el Monasterio y tras la muerte del pintor, los monjes se los repartieron<sup>812</sup>.

Se conocen otros dos dibujos preparatorios de Coello, actualmente en paradero desconocido, que pertenecieron a la colección Félix Boix de Madrid, publicados por Sánchez Cantón y comentados por Gaya y Sullivan<sup>813</sup>. Más abocetados que los anteriores, el primero presenta un estudio para la cabeza del duque de Pastrana, el otro, apenas un bosquejo, para el personaje sin identificar que asoma la cabeza por encima del grupo de nobles, ambos dibujos estaban realizados en lápiz rojo y negro<sup>814</sup>. Existe un tercer dibujo procedente de la misma colección relativo a la figura alegórica de la Esperanza que sobrevuela en la parte superior de la composición, se diferencia de los otros por estar realizado en un formato más grande, con tinta marrón y aguada gris sobre papel azul<sup>815</sup>.

Más problemáticos son los dos retratos al óleo de la Galería Nacional de Praga que representan de busto a los protagonistas de la escena: Carlos II y fray Francisco de los Santos, ambos con idéntica posición a como los vemos en el lienzo de la sacristía: el prior sosteniendo la Sagrada Forma en su custodia, y el rey de riguroso perfil y con corbata francesa. Estos retratos comparten un mismo marco oval que habrían adquirido al forrarse los lienzos en París en fecha indeterminada<sup>816</sup>. A ese momento pertenecerían las etiquetas en francés que figuran en los reversos, en las que se afirma que son retratos preparatorios del lienzo de la sacristía realizados por Coello “d’après nature”<sup>817</sup>. Existen copias de los dos retratos en la colección marqués de la Torrecilla de Madrid<sup>818</sup>. El formato oval de los lienzos podría ser el original del siglo XVII, en este

---

<sup>811</sup> Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, 1970, p. 85.

<sup>812</sup> Aunque en este caso el quedarse con los retratos podría tener justificación, era costumbre frecuente y a veces reprobada entre los monjes, el apropiarse de los objetos dejados al morir por compañeros de hábito e incluso miembros de la corte, al respecto ya comentamos la acusación hecha a la comunidad de San Lorenzo de haberse apropiado de “algunos efectos” de don Fernando de Valenzuela, Vid. B.M.S.L.E., XLIV -4.

<sup>813</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, 1930, vol. 5, núms. 410 y 411; GAYA NUÑO, 1957, p. 36; SULLIVAN, 1989, p. 264.

<sup>814</sup> Vid. SULLIVAN, 1989, p. 264.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 263, este dibujo, procedente también de la colección Félix Boix de Madrid (Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN, 1930, vol. 5, núm. 405), fue vendido en Sotheby’s Londres el 6 de marzo de 1973, según Sullivan se encuentra en una colección particular de Nueva York.

<sup>816</sup> Praga, Národní Galerie, nº 863/39 (expuestos en la Stredoceska galerie del castillo de Nelahozeves), pertenecen al museo checo desde 1939 procedentes de la colección Kretschmer, Vid. STEPANEK, 1969, p. 198.

<sup>817</sup> En el reverso del retrato del Padre Santos: “Coello (Claude) 1621-1693. 23. Portrait du prieur du couvent de l’ Escorial, présentant le Saint Sacramenta u roi Charles II. Etude d’après nature ayant servi a Coello pour son grand tableau. Toile ovale, Hauteur 77 cent., Longueur 62 cent”. En el reverso del retrato de Carlos II: “Coello (Claude) 1621-93. 22. Charles II. Le grand tableau représentant le roi Charles II adorant le Saint Sacrement, après le miracle des saintes hosties, est admiré dans son palais d’Escorial sous la dénomination de las Santas Formas. Étude d’ après nature, ayant servi a Coello pour son grand tableau. Toile ovale, Hauteur 77 cent., Longueur 62 cent”. Vid. STEPANEK, 1969, pp. 197-198.

<sup>818</sup> Vid. STEPANEK, 1990, pp. 30-36.

sentido Gaya Nuño recordaba la existencia en la colección de don Serafín García de la Huerta del boceto de uno de los trozos de la composición, en marco redondo<sup>819</sup>. Desde luego el formato lo adquieren con anterioridad a la realización de las dos estampas que reproducen los retratos de los personajes enmarcados por óvalos, grabadas y dibujadas por Luis Fernández Noseret, antes de 1820<sup>820</sup>, siguiendo el modelo que proporcionan los cuadros de Praga y no el original de la sacristía como rezan sus rótulos<sup>821</sup>.

La radiografía del retrato del Padre Santos ha puesto en evidencia que el artista reutilizó un lienzo en el que figuraba boca abajo un busto de mujer según Stepanek prácticamente acabado, este autor sugiere que la identificación futura de la dama “no puede excluirse”<sup>822</sup>. En la fotografía con rayos X se aprecia un rostro joven de labios carnosos, nariz alargada y cejas estrechas y arqueadas que bien podría corresponder al de la reina María Luisa de Orleans, aunque no podemos afirmar nada concluyente al respecto<sup>823</sup>. La radiografía del retrato de Carlos II no ha revelado sorpresas subyacentes, el estudio técnico ha determinado que está pintado en un lienzo compuesto por varios trozos de tela cortados, más grueso que el de su compañero<sup>824</sup>. Según Stepanek no habría duda de que se trata de dos bocetos realizados por Claudio Coello para el gran lienzo de la sacristía<sup>825</sup>, por tanto formarían parte del concienzudo proceso preparatorio del artista al que aludía Palomino. El hecho de estar realizados y acabados al óleo como retratos independientes se explica teniendo en cuenta la importancia de los personajes y su papel protagonista en la composición del lienzo. Con respecto al retrato del Padre Santos, apunta Gaya Nuño que entre los inventarios del taller de Coello figuraba un “Retrato de medio cuerpo del P. Santos religioso gerónimo con una custodia en las manos, sin marco, 250 reales”<sup>826</sup>. Para Sullivan los retratos de Praga no serían bocetos sino retratos autónomos realizados a partir del gran

<sup>819</sup> Según Gaya: “tres cuartos media por casi cinco de ancho”, fue vendido en 1840 por 2.000 reales, *Vid.* GAYA NUÑO, 1957, pp. 36-37.

<sup>820</sup> Luis Fernández Noseret fue discípulo de Manuel Salvador Carmona y sucesor de Juan Bernabé Palomino en el cargo de director de grabado en dulce de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De ambas estampas realizadas al aguafuerte y buril se conservan ejemplares en la B.N.E. (*Vid.* PÁEZ RÍOS, 1981, 737-23). La estampa del Padre Santos lleva el siguiente rótulo: “RMO. P. F. FRANC.<sup>co</sup> DE LOS SANTOS, / Prior que fue del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, electo / Obpo. de Cotron, sacado del celebre orig.<sup>l</sup> de Claudio Coello, q.<sup>e</sup> se halla en la Sacr.<sup>ta</sup> de dho R.<sup>l</sup> Monast.<sup>on</sup>”. La de Carlos II: “CARLOS SEGUNDO REY DE ESPAÑA, / sacado del celebre original de Claudio Coello, que se halla en la Sacristía del / Real Monasterio de S.<sup>n</sup> Lorenzo del Escorial”.

<sup>821</sup> Recientemente ZAPATA / GÓMEZ, 2014, pp. 227-244, han dado a conocer un retrato de fray Alonso de Talavera existente en las dependencias conventuales del Monasterio que como apuntan los autores bien podría ser de mano de Coello. Catalogado por Poleró, nº 206.

<sup>822</sup> *Vid.* STEPANEK, 1990, p. 34.

<sup>823</sup> Para Mediavilla la ausencia de mujeres en la *Adoración de la Sagrada Forma*, “ni siquiera la reina consorte”, sería un tanto chocante” *Vid.* MEDIAVILLA, 1962, p. 120.

<sup>824</sup> *Vid.* STEPANEK, 1990, p. 34.

<sup>825</sup> *Vid.* STEPANEK, 1969, p. 198; *Idem.* 1975, pp. 142-152; *Idem.* 1990, pp. 30-36.

<sup>826</sup> GAYA NUÑO, 1957, p. 36.

lienzo<sup>827</sup>. Recientemente Pascual Chenel apunta la posibilidad de que no sean obras de Coello, sino copias del siglo XIX surgidas al calor del entusiasmo que suscitó por entonces la *Adoración de la Sagrada Forma*<sup>828</sup>.

Ambos retratos presentan algunas diferencias con el lienzo de la sacristía, la más llamativa concierne a la custodia ostensorio que sostiene el Padre Santos. En el lienzo oval se reproduce con todo detalle el nudo en forma de estrella que tenía la pieza en el centro de su vástago. Este detalle desaparece en el lienzo escurialense, en el que se aprecia una forma ambigua como abullonada. El Padre Esteban publicó una foto de la custodia antes de su desaparición en 1942 que nos permite confirmar que se trata de la misma que sostiene el Padre Santos en el retrato de Praga. Según el agustino medía 40 cm de alto y estaba adornada con amatistas, turquesas, brillantes y otras piedras preciosas, figurando en la peana los retratos pintados sobre cobre de Carlos II, María Luisa de Orleans y Mariana de Austria<sup>829</sup>.

Ningún autor ha dado una explicación convincente del cambio en el nudo de la custodia. Si atendemos de nuevo a la *Historia de la Santa Forma*, el Padre Santos sí describe la pieza que figura en su retrato de Praga, se trata de la primera custodia donada por Carlos II: “Hizose tambien otra Custodia pequeña, de la altura de vn Caliz, que remata en vna estrella, como venida del Cielo, segun tiene el lucimiento, y riqueza, en que se pusiesse inmeditamente la Santa Forma”<sup>830</sup>. La mención no es casual, tampoco que no lo haga cuando describe el lienzo de Coello sino en la *Noticia segunda*, en relación con la transformación del reloj en tabernáculo, es decir dentro de la primera dotación del altar anterior a 1684. Cuando especifica que la pieza “remata” en estrella y no en cruz se está refiriendo al vástago como una pieza separada del ostensorio, de lo que se deduce que la pieza debía ser desmontable<sup>831</sup>. En la memoria final de todas las alhajas donadas por Carlos II a la sacristía, documento sin fecha que cabe situar en 1690, ya no se menciona ninguna custodia con estrella, sino “una custodia de oro de una cuarta y media de alto, con amatistas y otras piedras preciosas, en cuyo centro está la santa forma”<sup>832</sup>. Creemos que el documento se

---

<sup>827</sup> Vid. SULLIVAN, 1989, p. 110, nota 5.

<sup>828</sup> Vid. PASCUAL CHENEL, 2010, p. 422. Sobre el interés por la *Adoración de la Sagrada Forma* en las primeras décadas del siglo XIX, Vid. GAYA NUÑO, 1957, p. 37; PÉREZ MORANDEIRA, 1971, p. 9; SULLIVAN, 1989, p. 109 y 135, nota 67. De entre las copias que se hicieron destaca la realizada por Vicente López Portaña en formato reducido entre 1791-1792 (Museo Provincial de Jaén, nº 17). En 1829 Vicente López dio la traza de la actual custodia neogótica de la Sagrada Forma, terminada en 1854 por Ignacio Millán, bronceista de Cámara, Vid. MORALES GILA, 2001, pp. 675-686.

<sup>829</sup> Vid. ESTEBAN, 1911, p. 79; MEDIAVILLA, 2001, p. 52.

<sup>830</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 5; J.II.3, fol. 245; MEDIAVILLA, 1962, p. 120.

<sup>831</sup> Estas custodias estaban formadas por piezas diferentes como se pone de manifiesto en el documento de entrega del reloj en 1678 (A.G.P. S. Lorenzo, leg. 107) en el que figura una caja pequeña con 19 piezas de filigrana destinadas al viril donde había de ir colocada la reliquia, Vid. FERNÁNDEZ-SANTOS, p. 662, nota 68.

<sup>832</sup> B.M.S.L.E., XIX-61 (10), Vid. MEDIAVILLA, 2003, p. 224-225.

refiere a una nueva peana y vástago de oro, que vendría a sustituir al primero de estrella, siendo el que se representa en el grabado de Juan Bernabé Palomino, más alto y compuesto por dos nudos sencillos.

Por tanto habría que considerar la existencia de un mismo ostensorio con dos vástagos diferentes, uno en forma de estrella y otro más sencillo pero de oro, por su mayor altura permitiría optimizar la visualización de la reliquia dentro del tabernáculo, facilitando además su manipulación. Podemos añadir también la posible inconveniencia que tendría en pleno recibimiento de la nueva reina la presencia del retrato en la peana de la primera custodia de la difunta y fallida María Luisa de Orleans. De confirmarse esta hipótesis quedaría avalada la condición de boceto del retrato de Praga, ya que el fraile habría posado en un inicio con la primera custodia donada por Carlos II, aquella que luego tendrá el detalle de recordar en su narración, la misma que además emparejaba con las estrellas del fondo del camarín. El cambio de piezas explicaría la ambigüedad del detalle en el lienzo de la sacristía, Coello no habría pintado incorrectamente la custodia sino que habría incluido el vástago definitivo que tuvo el ostensorio. La extraña y un tanto imprecisa forma abullonada que comentábamos podría ser el resultado de una corrección durante el largo proceso pictórico que se prolongó cinco años. Seguramente una oportuna restauración y análisis radiográfico del lienzo de El Escorial permita aportar datos definitivos sobre este punto.

Si comparamos los dos retratos, en el gran lienzo de la sacristía Francisco de los Santos *actúa* en la escena como prior celebrante, su mirada contiene a la vez firmeza y severidad, incluso el gesto con el que muestra la reliquia no está exento de desafío. En el lienzo de Praga el jerónimo está *posando*, se muestra más relajado ya que no hay necesidad de acción en la escena sino estudio analítico de la fisonomía. Incluso parece atisbarse un ápice de sonrisa, acaso un punto de generosidad hacia el pintor que le retrata. Esta sonrisa se hace más evidente en la versión grabada. El cambio de un lienzo a otro es sutilísimo, se produce por un ligero movimiento de cuello y de ceja, una mayor definición de los labios y un decisivo titubeo en la pupila del ojo derecho. Con apenas una pincelada, Coello consigue que la mirada del jerónimo quede suspendida en el escenario impidiendo que se precipite sobre el propio monarca. En ese sutilísimo fragmento se nos revela la genialidad del artista, quizá también la esencia del retratado, y a nuestro modo de ver la diferencia fundamental entre las dos pinturas.

Tema más complejo es valorar hasta qué punto lo que había comenzado como un boceto se pudo convertir en vida de Santos en un retrato autónomo, que al igual que se ha sugerido con los dibujos del Louvre, se podría haber quedado el retratado. Si el boceto de Praga fuera el mismo que se menciona en el inventario del taller de Coello en Madrid, quedaría descartada la posibilidad

de que se hubiera quedado en el Monasterio en manos de su protagonista, aunque siempre cabe la posibilidad de que se hubieran hecho copias ya en el XVII. El tema implicaría dilucidar si el boceto se convirtió en efígie en vida del retratado o si fue producto del interés que suscitó la pintura de Coello ya desde finales del XVIII.

A diferencia de su compañero, el retrato de Carlos II de Praga resulta difícil imaginarlo fuera de su contexto como un retrato autónomo, de hecho presenta un áurea muy diferente a la de su compañero, una pincelada menos fluida y una entonación general amanerada producto quizá de repintes posteriores. Todo ello, unido al hecho de que está realizado en otro tipo de lienzo, nos induce a pensar que habría que separarlo de su compañero tradicional y ver más factible la posibilidad de que se trate de una copia posterior y no de un boceto. En todo caso que fuera una copia del boceto perdido ya que como refiere Palomino en una conocida anécdota, el rey posó en El Escorial para el pintor: “pidió licencia Claudio à su Magestad, para Retratarlo en dicho Quadro. Lo qual concedido, y executado por el con el acierto que acostumbraba, dixo el Señor Conde de Benavente [...] Señor, yà tiene Vuestra Magestad Pintor de Camara; y assi fue, porque luego el Rey expidió su Real Decreto, declarandole por tal, y concediendole todos los Gages, casa de Aposento, y Llave de Furriera, à ello accessorios”<sup>833</sup>.

Teniendo en cuenta que la *Adoración de la Sagrada Forma* ha sido una de las pinturas más estudiadas, comentadas y aplaudidas de la Historia del Arte español y la bibliografía al respecto es cuantiosa<sup>834</sup>, adquiere especial significación el análisis del lienzo a partir del texto de fray Francisco de los Santos ya que como responsable ideológico de todo el conjunto, nos devuelve a un estado diríamos primigenio de comprensión de la pintura, aquél desde el cual hubiera querido que nos aproximáramos a la misma. El jerónimo comienza la narración explicando con claridad la función que asume la pintura: “en lugar de Cortinas, que se tirassen para cerrar, ò descubrir la Capilla, se dispuso vna Pintura excelente, de alto de mas de seis varas, y de ancho el de la Capilla misma, que es de tres; à quien sirven de bellos, y nobles Marcos las Pilastras hermosas, y Machones, que la forman, en tal disposicion, que puede baxarse suavemente, y esconderse quando ha de descubrirse, y bolverse à su lugar quando ha de cerrarse”<sup>835</sup>.

La movilidad del lienzo permite transmutar la pintura en cortina asumiendo el significado de velo del tabernáculo que permite regular la exposición de la reliquia<sup>836</sup>. Esta cortina supuesta

---

<sup>833</sup> PALOMINO, 1729, t. III, pp. 4443-444.

<sup>834</sup> A parte de los autores que hemos ido citando cabe recordar también las aportaciones de: GUTIÉRREZ CABEZÓN, 1911; ÁLVAREZ CABANAS, 1935; *Idem*, 1942; PEQUE IGLESIAS, 1952; TORMO, 1942.

<sup>835</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fol. 248 vº; MEDIAYILLA, 1962, p. 124.

<sup>836</sup> Sobre el simbolismo religioso de la cortina en relación a los *apparati*, especialmente jesuitas, para el culto de las Cuarenta Horas, *Vid.* SULLIVAN, 1986, p. 133, nota 65. Para un análisis de la cortina como elemento regio en relación con la “Cortina del Rey” cubículo con dosel y cortinas de damasco carmesí

no era la única, en el propio lienzo los ángeles fingen descorrer la cortina carmesí que permite mostrar la escena, a esta cortina pintada habría que sumar la cortina real de “seda encarnada”<sup>837</sup> que Santos menciona dentro del camarín y que permitía también desde dentro ocultar el tabernáculo. Como veíamos el lienzo no lleva marco sino que está sujeto directamente en el bastidor, como dice Santos son las pilastras de la embocadura del retablo las que cumplen la función de marco sosteniendo la pintura que está literalmente suspendida en la ranura por la que descende. Al final de la descripción volverá el jerónimo a subrayar la condición de la pintura como “Cortina Real, que assi se puede llamar este Quadro”<sup>838</sup>. Con el término “real” alude a Carlos II como promotor de la obra, a su presencia pintada en el lienzo y real en la tribuna del camarín, pero también alude a la voluntad “realista” de la pintura que “substituye con mucha perfeccion lo que oculta; viendose en èl, aunque pintada, la Santa Forma, y quedando con su hermosa variedad el Retablo”<sup>839</sup>.

Tras revelarnos la función de la pintura, Santos nos remite directamente al fondo de la composición, lo hace antes incluso de comunicarnos el argumento, lo que resulta significativo ya que viene a invertir el sistema jerárquico que emplea habitualmente en sus descripciones de cuadros. El cambio le permite destacar y primar el carácter ilusorio y especular de la pintura: “*Propone á la vista esta Pintura, vna bien delineada Perspectiva; que como en los Espejos grandes se ven las sombras, y especies de lo que se les pone delante, se ve en ella todo el largo, y ancho de la Sacristia donde esta, con sus Ventanas, Pinturas, y Adornos, y la buelta de su curiosa Bobeda; de modo, que haze parecer la pieça de mayor longitud, que la que tiene*”<sup>840</sup>.

Santos es rotundo al destacar el doble carácter ilusorio de la pintura, como prolongación del espacio real y como reflejo especular que nos hace creer que estamos delante de un espejo. La inmediata sorpresa de ese reflejo es el elemento que compromete al espectador en la obra de arte obligándole a reconocer el espacio representado y a su vez a reconocerse en el espacio real. De alguna manera la pintura de Coello nos *propone* un mecanismo de aproximación similar al mecanismo narrativo que veíamos en Santos cuando nos presentaba el retablo desde la entrada de la sacristía. Con respecto a la perspectiva cabe recordar que según Palomino a Claudio no le gustó como había planteado la escena Francisco Rizi: “Y porque le pareció, que el punto de la Historia, y Perspectiva estaba muy elevado, hubo de baxarlo, y hazer nueva composición, de que hizo vn

---

utilizado por el monarca en sus salidas públicas a la Real Capilla del Alcázar, *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 670.

<sup>837</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 14; J.II.3, fol. 252; MEDIAVILLA, 1962, p. 129.

<sup>838</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 11; J.II.3, fol. 249 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 126.

<sup>839</sup> *Ibidem*.

<sup>840</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fol. 248 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

borroncillo admirable”<sup>841</sup>. Esta primera perspectiva “elevada” cabe entenderla a la luz de uno de los principales precedente compositivo del lienzo de El Escorial, nos referimos a *La fundación de la Orden Trinitaria* de Juan Carreño de Miranda (Louvre) cuyo boceto conservado en los Uffizi lleva el nombre de Rizi<sup>842</sup>. Tanto el boceto como la pintura muestran una composición en la que la línea del horizonte se sitúa por debajo del grupo central que constituye el clímax de la obra, se trataría de una perspectiva *ex sede elevata* según la teórica renacentista. En el lienzo escurialense, Coello consigue colocar no solo al grupo central sino a toda la procesión por debajo de la línea del horizonte que se sitúa al fondo, es decir en la propia basílica, en donde también encontramos el punto de fuga. Con ello genera una perspectiva *ex sede descensa*, similar a la que había empleado Velázquez en el grupo central de las Meninas<sup>843</sup>, de hecho el reclinatorio de Carlos II adquiere la misma función perceptiva que el célebre vestido de la infanta Margarita. Creemos que a este sutil pero importantísimo cambio compositivo se refería Palomino, siendo fundamental como estrategia para involucrar al espectador en la escena, haciéndole creer que contempla y “comparte” espacio por debajo de ese mismo horizonte.

Al aludir a la perspectiva Santos nos da la clave compositiva que organiza la escena actuando de elemento dinamizador de la misma. A continuación señala que en ese supuesto espejo lo primero que vemos son las “ventanas” de la sacristía, es decir aquello que la perspectiva diagonal nos debería ocultar, si no fuera porque el pintor ha trasladado a la pared contraria las ventanas superiores que dan a los jardines de oriente. Con ello la pintura, y Santos en su descripción, nos revelan la ambigüedad intrínseca del supuesto espejo, generador en este caso más de “sombra” que de reflejo. Con ello parece venir a decirnos que es inútil cualquier pretensión de esclarecer la escena de acuerdo a las leyes lógicas de la refracción, tanto como entender la pintura como una “instantánea” fotográfica, consideraciones que han prevalecido desde el siglo XIX en adelante. El mecanismo de comprensión de ese reflejo es infinitamente más sutil y ambiguo, incluso la luz que se filtra a través de las cortinas corridas de las ventanas se presenta de forma equívoca haciéndonos dudar de su naturaleza, sino fuera porque sabemos que en esos huecos las únicas cortinas existentes eran pintadas y sobre ellas Velázquez había dispuesto cuadros.

---

<sup>841</sup> PALOMINO, 1729, t. III, p. 443.

<sup>842</sup> Sobre este proyecto y la polémica atribución del boceto a Rizi o Carreño, *Vid.* BATICLE, 1965; PÉREZ SÁNCHEZ, 1972, pp. 103-104. Dentro de los referentes posibles para la composición de El Escorial, pertenecientes a la larga tradición de adoraciones eucarísticas, destaca el lienzo de Theodore van Thulden, *Autoridades eclesiásticas y civiles adorando la Eucaristía* (c. 1643-1647, Bruselas, Musée d’ Art Ancien), y el más próximo y explícito de Pedro Ruiz González, *Carlos II adorando la Eucaristía* fechado en 1683 (Museo de Ponce, Puerto Rico). También se ha señalado la importancia formal e ideológica que podría haber tenido el cuadro presente en El Escorial de la *Alegoría de la Liga Santa* de El Greco (c. 1577-1579), *Cfr.* SULLIVAN, 1989, pp. 115- 121; PASCUAL CHENEL, 2010, pp. 205-209.

<sup>843</sup> *Vid.* MARÍAS, 1995, p. 265.

En segundo lugar, dice Santos que vemos reflejadas las “pinturas”, aunque no precisa cuáles, la alusión no podía ser casual o prosaica, teniendo en cuenta su conocido papel de intérprete de las colecciones escurialenses. No hay que olvidar que Coello como cualquier pintor del contexto cortesano de la época era consciente del valor que había adquirido la sacristía de El Escorial como depósito y galería de las mejores pinturas religiosas de la colección de Felipe IV, también sabría que el responsable de aquel montaje que en parte se estaba dismantelando entonces había sido Diego Velázquez. Estos factores seguramente explican que Claudio plantee el lienzo de la sacristía como un “homenaje” retardatario al pintor sevillano, para ello renuncia a sus habituales perspectivas *ex sede elevata* y retoma deliberadamente la lección de las *Meninas*. Tampoco hay que olvidar que en el recorrido hacia el lienzo de Coello, el espectador del siglo XVII se topaba antes con otra ilusión perspectiva de enorme importancia, nos referimos a la planteada por el *Lavatorio* de Tintoretto. Como es y era sabido Velázquez colocó la obra del veneciano en el centro del muro oeste, de manera que las columnas palladianas de su arquitectura quedaban visualmente engarzadas entre las columnas de madera de la cajonera de Herrera y los arcos fajones que estructuran la bóveda de la sacristía.

Significativamente el lienzo de Tintoretto se aprecia y reconoce en el cuadro de Coello, induciéndonos a establecer los oportunos paralelismos pero también a distinguir sus opuestos mecanismos ilusorios. Mientras que el *Lavatorio* con su formato horizontal nos induce a entrar en el espacio a través del pavimento, el formato vertical del cuadro de Coello lo hace a través de la bóveda. Precisamente es la bóveda lo que no tiene cabida en el *Lavatorio* y es el pavimento lo que difícilmente encontraremos en el lienzo de Claudio. Este juego sutil de perspectivas venía a reforzarse con los espejos reales que jugaban un papel destacado, en correspondencia con otros situados en la pared de las ventanas, una nueva pieza había venido a complicar y multiplicar las sombras situándose precisamente a los pies del *Lavatorio*. Nos referimos al extraordinario espejo veneciano de cristal de roca donado por Mariana de Austria<sup>844</sup>, objeto que Claudio no se olvida de incluir en la escena, el cual venía a completar el refinado y estimulante recorrido que la sacristía escurialense *proponía* al espectador erudito y amante de la pintura.

En el fondo del lienzo de Coello se aprecian otros dos cuadros que también fueron donados por Felipe IV, instalados por Velázquez y descritos por Santos en su *Descripción* del Monasterio. A la izquierda de la puerta principal se distingue la *Virgen y el Niño entre San Antonio de Padua y San Roque* hoy en el Prado, obra que se ha atribuido tanto a Giorgione como al joven

---

<sup>844</sup> Vid. *supra*, p. 70.



Tiziano y que el Padre Santos describe como de mano del “Bordonon”<sup>845</sup>. Sobre la puerta principal se aprecia un lienzo grande que viene a cubrir la escena de la Piedad pintada al fresco por Fabrizio Castello y Niccolò Granello<sup>846</sup>. Se ha identificado con la obra de Van Dyck de *Cristo y la mujer adúltera* (Madrid, Hospital de la V. O. T.), en ese lugar la describe Santos como obra original del flamenco destacando la figura de la adúltera “proprissimamente” representada en su humillación y “los coloridos, y ropas, muy excelentes, semejantes à los del Ticiano, que fue el que les diò mas gracia, y à quien imitò este Autor”<sup>847</sup>.

Fernández-Santos plantea que la presencia reconocible de estas pinturas cabría entenderse desde una “interpretación cristomimética de la realeza”, la adúltera de Vand Dyck como paradigma de magnanimidad estaría aludiendo veladamente al contenido expiatorio de la capilla, y la Virgen con el Niño de Giorgione-Tiziano podría hacer alusión a la minoridad de Carlos II durante la regencia de su madre<sup>848</sup>. De ser así habría que admitir que la visualización del detalle del fondo, como portador de una pretendida intencionalidad, habría condicionado toda la composición. Más elocuente podría ser la presencia del *Lavatorio* como portador de indudables implicaciones eucarísticas, por su situación parece venir a presidir el altar que queda debajo y a la vez estaría prefigurando el sentido general del retablo como mesa propiciatoria de los manjares eucarísticos<sup>849</sup>. Ese significado queda condensado en la filacteria que hondea en la parte superior del lienzo redactada y descrita por Santos: “*Regalis Mensa praebebit delitias Regibus*. Esta Real Mesa, y Divina, dará delicias à los Reyes: que es dezir, que no ay delicias para los Reyes, como las que en la Real Mesa de Dios comunica el Pan de los Angeles”<sup>850</sup>.

La ambigüedad intrínseca del lienzo también se deja notar en la presentación de su argumento, ya que si bien hoy todos admitimos el título de *La Adoración de la Sagrada Forma*, Santos nos dice que: “Està pintado en ella, el Concurso, y Procession gravissima, y ostentosa, que hubo, y se hizo en la primera Funcion, especialmente al llegar à la Sacristia”<sup>851</sup>. Queda por tanto en un

<sup>845</sup> SANTOS, 1657, I, IX, fol. 46 vº; 1667, I, IX, fol. 49; 1681, I, IX, fol. 41; 1698, I, X, fol. 52 vº. Vid. BASSEGODA, 2002, p. 129.

<sup>846</sup> Para la decoración al fresco de las bóvedas y testeros de la Sacristía por Granello y Castello entre 1583-1584, Vid. GARCÍA-FRÍAS, 2004, pp. 113-127.

<sup>847</sup> SANTOS, 1657, I, IX, fols. 46 vº-47; 1667, I, IX, fols. 49 - 49 vº; 1681, I, IX, fol. 41; 1698, I, X, fol. 52 vº. Vid. BASSEGODA, 2002, p. 129.

<sup>848</sup> Vid. FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 652.

<sup>849</sup> Vid. FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, pp. 652-655. Independientemente del valor que pudiera tener el reflejo del *Lavatorio* en el lienzo de Coello, creemos que su colocación sobre los cajones de la sacristía responde no tanto al mensaje evangélico del cuadro como a su óptima contemplación como obra de arte. De hecho de admitir lo contrario podríamos considerar que el sitio idóneo para la pintura hubiera sido las Salas Capitulares, lugar en donde tanto el prior como a veces los monarcas escenificaban una vez al año la ceremonia pascual del lavatorio.

<sup>850</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 11; J.II.3, fol. 249 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

<sup>851</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fols. 248 vº-249; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

segundo plano el acto central de la pintura: la adoración, para centrar nuestra atención en el momento inmediatamente anterior: la procesión. Con ello parece invitarnos a que pongamos en movimiento a los personajes de la escena. El detalle no es en balde pues la pintura de Coello también contiene la representación de la procesión en movimiento. Para descubrirla tenemos que ir dentro del camarín y mirar el reverso del lienzo. Allí está pintada la larga perspectiva que veríamos en dirección a la basílica si retirásemos la custodia y bajásemos la pintura. Aunque está apenas abocetada, en el centro se aprecia perfectamente la procesión avanzando ordenadamente hacia la sacristía flanqueada por los candeleros de plata encendidos. Al fondo se reconoce la reja de la basílica que comunica con la capilla de Santa Ana y encima la barandilla de hierro del ándito de los treinta pies que se corresponde con la altura del coro. Hasta ahí la representación verosímil de la basílica porque la procesión está a punto de adentrarse en un espacio muy diferente que delimitan unos cortinajes sujetos por una tarjeta oval. De nuevo la pintura nos propone un juego sutil y ambiguo ya que la transición hacia ese espacio particular se hace a través de un tramo abovedado entre pilastras que por un momento parece remitirnos a la bóveda que queda encima del altar-relicario de San Jerónimo, irreconocible sin las pinturas de Jordán.

No obstante hasta ahí llega nuestra capacidad de reconocimiento porque ese tránsito abovedado se duplica anormalmente y nos conduce a través de dos gradas a un espacio centralizado completamente ajeno al Monasterio, compuesto de pilastras pareadas y cúpula sin tambor. La cúpula está perforada por un llamativo óculo en forma de elipse lobulada a través del cual se ve el cielo<sup>852</sup>. En torno a la linterna de la cúpula revolotean cabezas de angelitos similares a los de mármol y bronce que veíamos en el retablo. En el hueco de las trompas de esa cúpula pintada se representan sentadas como matronas romanas las Virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad. Sobre la cornisa en la que rematan los capiteles de las pilastras se sitúan dos ángeles niños que sostienen uno el sudario y otro la corona de espinas, acompañando y completando el Crucifijo de Pietro Tacca que se sitúa precisamente a esa altura y que lógicamente desde el camarín vemos por detrás.

En la parte inferior de este templo centralizado se sitúan a los pies de las pilastras, dos esculturas monumentales que representan una a Moisés y otra a Isaías, sosteniendo cada una sendas tablas con inscripciones. En la de Moisés se lee: “VERUM MANA PERMANENS / VERE CIBUS / QUO VERI ISRAELITE / IN VIA ALUNTUR / DONEC VENIANT IN TERRAM /

---

<sup>852</sup> Como señala Checa desde el camarín éste óculo nos abre una vía de “salida” pintada que se completa con la salida real que ofrece la ventana hacia los jardines, y la otra salida “ficticia, que amplifica el espacio, en la dirección de la nave de la sacristía. Una nueva ruptura espacial, ahora hacia el exterior, que sitúa al espectador en un auténtico laberinto de perspectivas, reflejos, opacidades y transparencias, marcando de esta manera uno de los momentos cumbres del barroco español”, *Vid. CHECA, 2004, p. 79.*

PROMISSIONIS” que significa “el maná auténtico y permanente, el mismo alimento con que los auténticos israelitas se alimentaron en el camino que les llevó a la Tierra Prometida”<sup>853</sup>. En la tabla que sostiene Isaías se lee: “VENIENT IN SION LAUDANTES / QUI REDEMPTI SUNT / A DOMINO / NEC DEFICIET PANIS / EJUS” que se traduce: “los liberados por el Señor llegarán a Sión cantando alabanzas, y no les faltará el pan”<sup>854</sup>. Estas inscripciones, al igual que la que veíamos en la filacteria del anverso, se refieren a la Eucaristía como alimento de la vida eterna, aunque fueron redactadas por Santos, éste no las menciona en la *Historia de la Santa Forma*, de hecho no describe la pintura que figura en el reverso del lienzo, ni siquiera apunta que esté pintado. De alguna manera la omisión podría explicarse por ser el camarín “pieza real” y reservada, lo que aconsejaría restringir y codificar parte de su significado. La fuente más antigua que hemos encontrado en la que se menciona el reverso del lienzo es la descripción manuscrita de las pinturas de El Escorial que publicó Gregorio de Andrés atribuyendo al Padre Talavera<sup>855</sup>. Este documento debe fecharse en el último priorato de fray Francisco de los Santos (1697-1699) ya que cuando llega a la sacristía dice: “En el altar [...] hay un lienzo que contiene la solemne y magnífica procesión que celebró el obispo de Crotón, en el reino de Nápoles, Fr. Francisco de los Santos, hijo y prior actual de esta real casa [...]”<sup>856</sup>. Concluye su valoración del lienzo de Coello haciendo una rápida alusión al reverso: “Detrás de esta pintura hay una, tan buena, del mismo Claudio; contiene el arca del Testamento, Moisés y Elías a los lados”<sup>857</sup>.

La complejidad de propuestas que esconde el retablo de la Sagrada Forma se revela infinita porque este reverso pintado estaba concebido lógicamente para verse con la custodia por medio, de tal manera que el templo centralizado venía a revelarse como templo eucarístico que engloba el tabernáculo real, el cual quedaba virtualmente flanqueado por las figuras de Moisés e Isaías. El tema más complicado de entender sería la escena de la procesión pues quedaría totalmente oculta por el cuerpo inferior de la custodia, a no ser que éste fuera practicable como en efecto lo era, tal y como vimos que refería Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden*<sup>858</sup>. Por tanto, sólo a través del primer cuerpo de la custodia, se podía contemplar privadamente la procesión avanzando desde la basílica, secuencia precedente a la que figuraba en el anverso del lienzo.

Volviendo a la escena “pública” del anverso debemos notar otro detalle que pone de nuevo en evidencia lo equivocado de una lectura de la pintura como mera instantánea o reflejo

<sup>853</sup> Vid. SULLIVAN, 1989, p. 132.

<sup>854</sup> *Ibidem*.

<sup>855</sup> B.N.E., Ms. 12.955<sup>71</sup>, Vid. ANDRÉS, 1971, pp. 49-64.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>857</sup> *Ibidem*.

<sup>858</sup> SANTOS, 1680, II, XXXV, p. 266. Vid. *supra*, p. 35.

especular. Nos referimos al hecho de que Coello no pinta el espacio intermedio entre la Sacristía y el templo, es decir lo que se debería ver al otro lado de la puerta de la Sacristía es la antesacristía con sus dos vanos adintelados. Lo que vemos al fondo de la perspectiva es directamente el arco que comunica la basílica con el oscuro tránsito intermedio donde está la escalera del Panteón y estaba la capilla del Patrocinio. Coello mejora la iluminación de ese tránsito y lo ensancha flanqueando el arco por medio de una pilastra que realmente no existe, de hecho a simple vista el arco parece el que se vería al fondo de la nave de la basílica, es decir el mismo que vemos en el lienzo del reverso lo que viene a vincular los dos lados de la pintura condensando a la perfección el argumento de la pintura que en efecto es, como dice el Padre Santos, la procesión del 19 de octubre de 1684.

Tras revelarnos el argumento y situarnos en el escenario, Santos finalmente alude al primer término del lienzo, comenzando la lectura de izquierda a derecha por su retrato: “Al primer termino, se muestra à vn lado el Altar, con su adorno, y candeleros, y sobre la Grada alfombrada, el Prior Celebrante, que entonces era, acompañado de los Diaconos, y Ministros, teniendo en las manos la Custodia de la Forma Santa; como buuelto al Pueblo para echàr la bendicion”<sup>859</sup>. Esta escena constituye sin duda el centro compositivo y dramático de la pintura, el clímax al que casi todos los actores de la escena dirigen su mirada. El reto que resuelve satisfactoriamente Coello supone salvaguardar ese centro indiscutible dentro de una escena abarrotada sin perjudicar con ello la efigie del monarca<sup>860</sup>. Lo consigue por medio del tratamiento sutil de la luz que viene a concentrarse en el blanco del velo humeral que envuelve al prior, éste aparece revestido de pontifical portando el terno de *La Vida de Cristo*, uno de los más suntuosos realizados en el Obrador del Monasterio por el maestro Diego Rutiner entre 1584 y 1587. La casulla es de brocado de oro frisado, con pasajes de la vida de Cristo bordados en oro macizo a partir de dibujos realizados por Miguel Barroso y Diego López de Escuriaz<sup>861</sup>. Del cuello pende el riquísimo pectoral de los priores de San Lorenzo compuesto de cinco diamantes, ocho esmeraldas, cuatro rubíes y cinco perlas valorado en 40.000 ducados<sup>862</sup>. Dice con acierto el Padre Esteban que cuando se contempla el lienzo desde la reja de la basílica, la única figura que destaca del conjunto es la del prior celebrante que desde ese punto parece de tamaño real.

---

<sup>859</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fol. 249; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

<sup>860</sup> Para Fernández-Santos cabría encontrar un eco en el lienzo de Coello del debilitamiento del poder real en Castilla al representarse a Carlos II: “literalmente sumergido entre destacados miembros de la alta nobleza y de clérigos”, *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 645. Para un análisis del período, *Vid.* KAMEN, 1981; ELLIOTT, 1982; RIBOT, 2009; CARRASCO MARTÍNEZ, 2009.

<sup>861</sup> *Vid.* JUNQUERA DE VEGA, 1963, pp. 551-582.

<sup>862</sup> *Vid.* GAYA NUÑO, 1957, p. 36.

Detrás del prior se sitúa el altar de la sacristía tal y como se compuso para la primera traslación de 1684, en el extremo izquierdo del lienzo se aprecia un fragmento del primer cuerpo del tabernáculo con sus estatuas y un ángulo del frontal con su red de plata en el que se distingue la letra “C” de Carolus. Todo este primer término se ha girado estratégicamente con respecto a la perspectiva que se representa detrás, de manera que contemplamos la escena principal con el prior y rey de lado como si se tratara de un friso. Esta colocación, que desplaza el altar a la izquierda es frecuente en las pinturas de tema eucarístico, lo vemos por ejemplo en la *Misa del Padre Cabañuelas* de Zurbarán en la sacristía del Monasterio de Guadalupe. Lo extraordinario en el lienzo escurialense es la convivencia de estos dos planos imposibles con absoluta normalidad y naturalidad. El engaño está tan logrado que de hecho se ha especulado si la ceremonia se estaría desarrollando en un altar portátil colocado en el centro de la sacristía, lo cual es improbable desde cualquier punto de vista.

A la derecha sitúa el Padre Santos el segundo centro de la composición: “Al otro lado està el Rey nuestro Señor en Sitial rico, hincado de rodillas, con vela encendida en la mano; y detrás el sequito de Grandes, y Señores, que le siguieron en aquella ocasión”<sup>863</sup>. Monarca y reclinatorio forman un binomio perteneciente a una larga tradición que tenía en los grupos orantes de Pompeo Leoni en la Capilla Mayor de El Escorial sus más solemnes y magníficas formulaciones. A escasos metros, en el tránsito de la basílica a la antesacristía, Felipe IV dispuso la Capilla de Nuestra señora del Patrocinio en la que a ambos lados de la imagen estaban colgados los retratos del rey y la reina Mariana de Austria postrados también ante sendos reclinatorios de brocado en adoración perpetua<sup>864</sup>. Carlos II viene a sumarse a esa tradición aunque su actitud no es tanto de oración perpetua como de cortesana reverencia, sosteniendo con la mano izquierda el sombrero y con la derecha el cirio encendido que ha portado durante la procesión. Santos insiste en subrayar que es retrato del natural: “parecidissimo; que aun pintado haze respeto, y causa amor, y veneracion”<sup>865</sup>.

El carácter cortesano de la escena, la indumentaria francesa del rey y los nobles que le acompañan, se ha puesto en relación con las imágenes de los almanaques franceses, *La Sagrada Forma* denota por tanto una voluntad de renovación de los códigos tradicionales del retrato de corte en España<sup>866</sup>. Al respecto resultan significativas las palabras de Mayer el cual consideraba que Coello se habría esforzado en “hacer menos ostensible su españolismo, y esta fue la causa de que no lograra con ella un éxito total”, afirmando que el supuesto “factor español” solo se encontraría

<sup>863</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fol. 249; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

<sup>864</sup> Vid. BASSEGODA, 2002, pp. 367-368; Checa señala al respecto la voluntad de establecer un nexo con la figura y la época de Felipe II, recuerda a Leoni y también el modelo orante instalado por Felipe IV en la “Capilla pequeña de El Escorial”, Vid. CHECA, 2004, p. 77.

<sup>865</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fol. 249; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

<sup>866</sup> Vid. SANCHO, SOUTO,

en el naturalismo de los retratos y en concreto en la figura del diácono que a los pies del Padre Santos mira ensimismado la Sagrada Forma, en un ambiente que por lo demás aparenta “ser el de Versalles” y en el que apenas se reconoce “la manera y la religiosidad españolas”<sup>867</sup>.

Con respecto a los nobles que respaldan al monarca el Padre Santos apunta que también “Son todos Retratos del natural quantos se ven”<sup>868</sup>. Aunque no los menciona cuando describe el lienzo en la *Noticia segunda* refiere quienes acompañaron a Carlos II en la traslación de 1684: el duque de Medinaceli: “su primer ministro”; el duque del Infantado y Pastrana: “su Montero Mayor”; el conde de Baños: “su caballero”; el marqués de Quintana: “su Gentilhombre”; el marqués de la Puebla: “Mayordomo”, entre “otros muchos Grandes y Caballeros”<sup>869</sup>. Son cinco los personajes mencionados y cinco los retratos de nobles que se distinguen junto al monarca, cabría por tanto pensar que son los que menciona el jerónimo y no otros los que figuran en el lienzo, aunque sobre este asunto existen multitud de interpretaciones y escasos argumentos que nos permitan identificar con seguridad a todos los retratados. Parece claro el primer retrato que vemos a la derecha del monarca, mirando fijamente al espectador, creemos que debe identificarse con el del VI duque de Pastrana<sup>870</sup>, teniendo en cuenta el parecido que presenta con el célebre retrato del duque pintado por Carreño de Miranda unos veinte años antes (c. 1666, Prado). Lleva corbata francesa de encaje con lazo azul y debajo se aprecia un broche con la Cruz de Santiago, orden a la que pertenecía desde 1666, el broche es muy similar al que luce en el retrato del Prado. Existe un retrato de Coello del mismo personaje con formato oval en el Museo de Arte de Cataluña, que viene identificándose no con Pastrana sino con el duque de Medinaceli, lo que ha llevado a pensar que sería éste el noble retratado a la derecha del rey en el lienzo escurialense<sup>871</sup>. Creemos no obstante que se trata de Pastrana teniendo en cuenta el seguro referente iconográfico que nos proporciona el retrato de Carreño del Museo del Prado.

---

<sup>867</sup> MAYER, 1926, p. 210.

<sup>868</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fol. 249; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

<sup>869</sup> *Ibidem*.

<sup>870</sup> Gregorio de Silva y Mendoza (†1693), X Duque del Infantado, VI Duque de Pastrana, gentilhombre de cámara con ejercicio por Real Decreto de 17 de diciembre de 1674 (A.G.P., Personal, 949/14), *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 658, nota 50.

<sup>871</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 659, nota 58. Para este autor Medinaceli sería “nuestro” Pastrana, y éste sería identificado, partiendo del retrato de Carreño en el Prado, con el personaje rubio con ojos azules y lazo rojo en la corbata que figura a continuación en la composición. No encontramos ningún parecido entre el retrato de Carreño y este personaje, precisamente el peor retrato de toda la escena, en el que se aprecia un rostro poco individualizado y torpemente resuelto que parece indicar que pudo tener en principio la cabeza de perfil, incluso diríamos que es el único retrato que no parece del natural, pudiendo haber sido sacado de una estampa.

Parece más probable que el VIII duque de Medinaceli<sup>872</sup> sea el personaje moreno que figura de perfil con bigote en el extremo derecho del lienzo, el único que replica la posición del monarca. No podemos asegurar esta identificación, aunque el hecho de que el personaje lleve bigote lo vincula con los dos retratos seguros de Medinaceli que hemos podido localizar. El primero es una estampa de Carlo Preda bastante pobre, que ilustra la obra de Sebastián de Ucedo, *El Príncipe deliberante Abstracto* (segunda impresión, Colonia, 1678) y el otro es el gran lienzo de Francisco Rizi del *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid en 1680* (1683, Museo del Prado). En la crónica del acontecimiento escrita por José del Olmo se dice que “al Excelentissimo Duque de Medina-Celi, y de Segorve, Primer Ministro de la Monarquía Católica” se le ofreció que llevara el “Estandarte de la Procession de la Cruz verde [...] el qual admitiò gustoso la oferta”<sup>873</sup>.

Los tres nobles restantes del lienzo de Coello, cuyas cabezas se juxtaponen unas encima de otras entre Pastrana y Medinaceli deberían corresponder a Quintana<sup>874</sup>, Puebla<sup>875</sup> y Baños<sup>876</sup>, sin que por el momento podamos precisar cuál es cada uno. Al interpretarse la escena tradicionalmente en clave expiatoria, automáticamente se ha querido ver en los retratados a los nobles responsables de la profanación de la basílica, en concreto a Medina Sidonia<sup>877</sup> y a don Antonio de Toledo<sup>878</sup>, primogénito del duque de Alba. Éste último se ha venido identificando con la figura que en primer plano se inclina reverencial sosteniendo un cirio encendido<sup>879</sup>. Como hemos señalado la profanación fue resarcida con la donación de la custodia por parte del rey y de

---

<sup>872</sup> Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera (1637- †1691), VIII Duque de Medinaceli, VI Duque de Alcalá de los Gazules, primer ministro (1680-1685), Presidente del Consejo de Indias, Adelantado Mayor de Castilla, sumiller de corps por Real Decreto de 27 de noviembre de 1674 y caballero mayor el 2 de noviembre de 1683 (A.G.P., Personal, 319/21), *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 658, nota 49. Cfr. MATEU IBARS, 1963, pp. 415-424, esta autora, que asegura que el Padre Santos murió poco después de terminarse el lienzo, en 1692, considera que el retrato de Medinaceli es el que nosotros identificamos con Pastrana, sin aportar datos que justifiquen su identificación.

<sup>873</sup> OLMO, 1680, p.6.

<sup>874</sup> Juan Vélez de Salamanca y Galindo, III Marqués de Quintana de las Torres, menino bracero desde el 1 de marzo de 1674, gentilhombre de cámara en ejercicio por Real Decreto de 10 de noviembre de 1675 (A.G.P., Personal, 859/46), *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 658, nota 52.

<sup>875</sup> Francisco Melchor Velázquez-Dávila y Zúñiga, VI Marqués de Lloriana, III Marqués de La Puebla de Ovando, recibió merced de mayordomo de semana el 25 de septiembre de 1684 (A.G.P., Personal, 854/8), *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 658.

<sup>876</sup> Pedro de la Cerda y Leiva, III Conde de Baños, III Marqués de Leiva, VI Marqués de Ladrada, mayordomo semanero por merced de 2 de marzo de 1676 y primer caballero el 18 de noviembre de 1682 (A.G.P., Personal, 16523/5), *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 658, nota 51.

<sup>877</sup> *Vid.* SULLIVAN, 1989, pp. 124.125.

<sup>878</sup> Antonio Álvarez de Toledo Beaumont y Fernández de Velasco (†1701), gentilhombre de cámara con ejercicio el 16 de junio de 1677, siendo renovado en el ejercicio por Felipe V el 20 de febrero de 1701 (A.G.P., Personal 28/18), *Vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 659.

<sup>879</sup> Este personaje parece ser el mismo que figura poniendo la mano sobre un niño, en el lienzo de Pedro Ruiz González, *Carlos II ante el Sacramento* (Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce), identificado con don Antonio de Toledo con su hijo, *Vid.* LÓPEZ SÁNCHEZ, 2007, pp. 135-138, num. X. Sancho y Souto consideran que las pinturas de Ruiz y de Coello responden a un idéntico “mensaje votivo o expiatorio, referido a la profanación de El Escorial”, *Vid.* SANCHO, SOUTO, 2009, p. 176, nota 36.

dos carrozas de coral por parte de Medina Sidonia, siendo absueltos en 1678 todos los implicados. Sería impensable imaginar que el argumento del lienzo pretendía evocar al cabo de los años un acontecimiento tan desagradable que su sola mención había sido eludida diplomáticamente por Francisco de los Santos. Otra cosa muy diferente es que la pintura pueda interpretarse como el triunfo de la comunidad laurentina frente a las contingencias de la Corte, si consideramos que el centro compositivo no es tanto el rey como el prior celebrante que en calidad de cabeza de la comunidad viene a ejemplificar en un solo gesto la dignidad monástica, la trascendencia eucarística de la reliquia y la continuidad de la misma institución monárquica que aparece respaldada por la corte.

Aunque Santos habla que los asistentes a la jornada “fueron en gran multitud”<sup>880</sup>, tal y como documenta Fernández-Santos, la jornada de 1684 no fue especialmente concurrida librándose para ella 31.800 reales, frente a los 112.300 de la jornada de 1690<sup>881</sup>. A la primera se sabe que asistieron la reina madre Mariana de Austria, el caballerizo mayor Medinaceli, el primer caballerizo Conde de Baños, el Padre Reluz; un mayordomo semanero que según Fernández-Santos cabe identificar con el Marqués de la Puebla de Ovando, el secretario del despacho, tres secretarios, cinco ayudas de cámara, un oficial del registro, escuderos de a pie, un cirujano, un sangrador, etc. En el grupo de los nobles, entre Carlos II y el duque de Pastrana, se distingue el retrato de un fraile, que arbitrariamente Antonio Rotondo identificó con fray Marcos de Herrera<sup>882</sup>, el prior que había excomulgado a los nobles levantiscos. Creemos en cambio que este personaje podría identificarse con el Padre Reluz, dominico que había sido confesor del rey y que como decimos figura documentado en la jornada de 1684. Su colocación entre los nobles le distingue del resto de los jerónimos, que se sitúan en el grupo opuesto, aunque apenas vemos un fragmento de su indumentaria, no lleva hábito, siendo el único religioso que va ricamente vestido sin oficiar la ceremonia.

<sup>880</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 6; J.II.3, fols. 245 vº-246; MEDIAVILLA, 1962, p. 121.

<sup>881</sup> Vid. FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 657 y ss. Según este autor la fecha de la primera traslación de 1684 el 19 de octubre, que da Santos estaría equivocada, ya que la jornada está documentada del 16 al 21 de noviembre del mismo año (A.G.P., Administrativa, Legs. 781 y 782). Cita una carta del Marqués de la Puebla de Ovando dirigida al Condestable de Castilla fechada en El Escorial el 18 de noviembre de 1684 en la que se refiere a “la procesión de mañana” (A.G.P., San Lorenzo, Leg. 1). Con todo nos parece poco probable que el Padre Santos falle una fecha tan señalada, la misma que figura en el manuscrito y en el impreso, y que todos los autores han repetido desde entonces. También parece extraña una jornada tan tardía, cuando lo habitual es que el día de Todos los Santos marque el comienzo del retorno a la Corte. Antes hemos mencionado la carta fechada el 17 de noviembre de 1684 en la que Jerónimo de Eguía comunica al prior el envío de Francisco Rizi, en ningún momento se refiere el secretario a que el rey estuviera en El Escorial. Teniendo en cuenta este dato quizá la procesión a la que se refiere el marqués de la Puebla de Ovando un día después, podría sea precisamente la escenificación de la misma exigida por el rey para que saliera “todo muy conforme el dibujo al intento”, la cual se habría hecho al cumplirse un mes exacto de la auténtica traslación.

<sup>882</sup> ROTONDO, 1861, p. 87.



Fray Francisco Reluz era catedrático de Teología en la Universidad de Salamanca, estaba vinculado a la Corte a través de su amistad con la princesa de Astillano y su círculo, siendo confesor había motivado las iras de Juan José de Austria al haber cuestionado la moralidad cristiana de mantener a Carlos II alejado de su madre<sup>883</sup>. La afinidad del dominico con Mariana de Austria terminaría deteriorando su relación con Medinaceli lo que le costaría el cargo de confesor del rey que en 1680 ocuparía en su lugar fray Carlos Bayona<sup>884</sup>. Según Martínez Peñas cabe identificar a fray Francisco Reluz con el Padre Tomás Reluz, obispo de Oviedo veinte años después, el cual participaría en el proceso de los hechizos, siendo el único que con sensatez descartó la posibilidad de que el monarca estuviera poseído<sup>885</sup>. La hipótesis de que ambos personajes sean la misma persona se fundamenta en una estampa grabada de Francisco Gazán en la que se retrata al Obispo de Oviedo como Fr. F. [¿Francisco?]. Thomas Reluz. Si comparamos el agudo retrato que figura en el lienzo de Coello y el de la estampa, salvando las limitaciones de este último, encontramos un parecido razonable que podría confirmar que en efecto los dos padres Reluz eran la misma persona, el mismo que asistió en 1684 a la traslación de la Sagrada Forma y que por ello fue retratado por Coello a escasa distancia de su enemigo político el duque de Medinaceli.

Continúa el Padre Santos su descripción con el segundo término del lienzo que está ocupado por la comunidad laurentina al completo, cada uno de acuerdo al lugar que desempeñaron en la procesión tal y como había deseado el rey: “en el segundo termino, y en los demas del Pavimento, se vèn los Monges en sus dos líneas Proceßionales, y los Niños Seminarios con sus Roquetes, y Candeleros de plata; el Palio à vn lado, el Organillo de Carlos Quinto en medio, los Cantores al compás del Maestro de Capilla, cantando, y tocando variedad de instrumentos; y mucho mas à lo lexos en diminucion, otros personajes conocidos, mirando atentos este acto, con mucha propiedad en las habitudes, y movimientos”<sup>886</sup>. Con su referencia al pavimento parece que nos invita a buscarlo, apreciándose únicamente un fragmento del mismo entre el reclinatorio y el diácono arrodillado. En el centro se dispone la capilla de música del Monasterio<sup>887</sup> en torno al órgano portátil de plata que había pertenecido a Carlos V<sup>888</sup>. Detrás se

<sup>883</sup> Vid. MARTÍNEZ PEÑAS, 2007, pp. 503-507.

<sup>884</sup> *Ibidem*.

<sup>885</sup> *Ibid.* p. 520.

<sup>886</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fol. 249; MEDIÁVILLA, 1962, p. 125.

<sup>887</sup> Según Sierra Pérez el Maestro de Capilla que figura en el lienzo de Coello, sosteniendo con la mano izquierda la partitura, no sería el padre fray Diego de Torrijos como dijo Gutiérrez Cabezón en 1911, sino fray Juan de Durango (1632-1696). El bajonista sería fray Juan de la Calle, el cual había sido enviado a la capilla de música de El Escorial desde San Juan de Ortega (Burgos) por expreso deseo de Carlos II, según refiere el Padre Núñez: “por su habilidad singular, y destreza grande en tocar instrumentos de boca; asignándole el Rey de su bolsillo una gratificación, o pensión anual” (R.B.M.S.L.E., J-I-8, p.9). Para la identificación del resto de los músicos y un análisis documentado de la música que estarían interpretando, Vid. SIERRA PÉREZ, 1996, pp. 147-224.

pueden contar los cuarenta candeleros también de plata donados por Felipe II que sostienen los niños del seminario. A los lados y arrodillados se disponen en fila los monjes, al fondo se aprecia a tres cortesanos apoyados en el extremo de la cajonera contemplando la escena. En el palio situado a la derecha confluyen todas las líneas de fuga de la perspectiva.

Por último Santos menciona y destaca el valor compositivo de los tres personajes situados a la izquierda del lienzo en primerísimo plano: “Al principio de la Pintura, como mas abaxo del Pavimento, están de espaldas, y de medio perfil, otros del Concurso, que hacen grandemente para el desahogo de la obra”<sup>889</sup>. En efecto, estas tres figuras por su escala y posición quedan fuera del pavimento general de la escena actuando de nexo de unión entre la sacristía pintada y la sacristía real. Tradicionalmente se ha identificado a la figura de espaldas, sin peluca y un tanto desaliñada con el alcalde de la villa de El Escorial y su acompañante, de perfil, con el propio Coello ya que en ese ángulo se encuentra la firma del pintor: “Claudius Coell Regiae mahestatis. Caroli II Camerarius pi. Faciebat anno o. n. i. 1690”<sup>890</sup>. Recientemente Aterido ha sugerido la posibilidad de que el verdadero retrato de Claudio Coello sea la figura que aparece detrás del altar a la izquierda y de frente. Se situaría por tanto junto a su maestro Francisco Rizi<sup>891</sup>.

Finaliza el Padre Santos su recorrido descriptivo en la parte superior del lienzo, menciona que “al arrimo de vnas Cortinas Carmesies, de muy natural imitacion”<sup>892</sup> se sitúan cuatro ángeles que sostienen la filacteria con la inscripción en la que como veíamos queda expresado el significado de la escena como “real mesa” de las “delicias” eucarísticas. Sorprende la brevedad y parquedad con la que alude a las tres figuras alegóricas que sobrevuelan la bóveda pintada de la sacristía: “no obran menor armonia en lo alto del aire al ambiente, y buelta de la Bobeda, vnas virtudes”<sup>893</sup>. Ceán-Bermúdez fue el primero en identificar correctamente estas figuras a partir de la *Iconología* de Cesare Ripa<sup>894</sup>. La figura del centro sería la alegoría de la Religión representada como una mujer vestida de blanco con llamas en la mano derecha y un libro y una cruz en la mano izquierda. A su izquierda, un poco más abajo, estaría la alegoría de la Majestad Real representada

---

<sup>888</sup> Según Checa, este órgano portátil podría ser que fue regalado a Carlos V por su hermano Fernando I, Rey de Romanos, lo que tendría también especial significación en la pintura ya que ambos hermanos en 1532 habían peleado juntos contra los turcos en las cercanías de Viena, *Vid.* CHECA, 2004, p. 77. Lo menciona Juan Alonso de Almela en la Iglesia Vieja: “el otro pequeño realejo de plata dorada con muchas y variadas figuras y fábulas poéticas en él, esculpidas y vaciadas, que fue presentado a Su Majestad de la casa de Bohemia por cosa muy preciada, y al presente, por no ser necesario, está en una oficina de las de la sacristía” *Vid.* ALMELA, 1962, p. 51, Cfr. SIERRA PÉREZ, 1996, pp. 192-194.

<sup>889</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, pp. 10-11; J.II.3, fol. 249; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

<sup>890</sup> *Vid.* POLERÓ, 1857, pp. 43-44.

<sup>891</sup> ATERIDO, 2007, pp. 511-512, *Vid. supra*, p. 51.

<sup>892</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 11; J.II.3, fol. 249 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 126.

<sup>893</sup> *Ibidem*.

<sup>894</sup> CEÁN, 1800, t. I, p. 341; Cfr. KUBLER Y SORIA, 1959, p. 389, nota 2; SULLIVAN, 1989, p. 64.

como una mujer coronada con el cetro en la mano derecha y en la izquierda un águila. La otra figura que representa a un niño alado descubriéndose el pecho ardiente se ha identificado con el Amor Divino, aunque esta personificación no la incluye Ripa. Según Sullivan podría representar el Alma Cristiana personificada a veces en la pintura española por un niño pequeño<sup>895</sup>. Para Fernández-Santos la colocación triangular en el aire de estas figuras tendría un significado trinitario que estaría replicando la posición de las tres roturas que los herejes practicaron en la Sagrada Forma<sup>896</sup>.

Concluye el Padre Santos su relato valorando los logros del artista: “Es obra, à la verdad, de gran destreza, y arte, de bellos coloridos, y efectos, en que su Autor, que fue Claudio Coello, Pintor de Camara de su Magestad, mostro muy bien lo estudioso, y adelantado de su ingenio en el Arte”<sup>897</sup>. Mucho menos parco es el testimonio que ofrece la descripción manuscrita de las pinturas de El Escorial atribuida al Padre Talavera: “[...] es pintura tan preciosa y soberana que cuantos la ven se quedan atónitos y espantados; y mucho más los italianos que aquí vienen, y entre ellos Lucas Jordán hizo y dijo al Señor Carlos II mil ponderaciones y elogios del pintor, que es Claudio Coello, natural de Madrid, pintor de cámara de su Majestad Católica y nieto de Alonso Sánchez Coello, pintor de cámara del señor don Felipe II, portugués de nación y discípulo del Ticiano, a quien imitó tanto que su Majestad le llamaba el Ticiano portugués”<sup>898</sup>.

Aunque se ha podido demostrar que Claudio no estaba emparentado con Sánchez Coello, ni que éste era portugués, el documento no deja de tener interés ya que es el único que sepamos, contemporáneo al lienzo, que testimonia la enorme valoración que despertó la obra entre los pintores, en concreto y significativamente por Jordán, aquel que según Palomino habría llevado a Coello a la tumba ya que los aplausos recibidos por el italiano “no le hizo à Claudio buen estomago” por ser de “genio muy podrido, y recóndito, y no sè, si diga, embidioso”<sup>899</sup>. Anécdota con la que el teórico cordobés sentencia la vida del que había sido su maestro y promotor en la corte.

Como decíamos al inicio, la capilla transparente de la Sagrada Forma constituye una compleja maquinaria pensada para la exaltación de la Majestad Real en un momento de enorme incertidumbre política. El detonante del proyecto está determinado por un hecho histórico concreto, la profanación de la basílica durante el prendimiento de Valenzuela en enero de 1677.

---

<sup>895</sup> SULLIVAN, 1989, p. 113, nota 13. Según Fernández-Santos, la disposición triangular de estas tres figuras podría estar aludiendo a la posición también triangular de los tres orificios de la hostia de Gorkum, Cfr. FERNÁNDEZ-SANTOS, pp. 669-670.

<sup>896</sup> Vid. FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 669.

<sup>897</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 11; J.II.3, fols. 249-249 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 125.

<sup>898</sup> B.N.E., Ms. 12.955<sup>71</sup>, Vid. ANDRÉS, 1971, pp. 49-64.

<sup>899</sup> PALOMINO, 1724, t. III, p. 444.

La consiguiente imposición papal para resarcirla implica entender dos pasos, en primer lugar hacer un donativo económico al Monasterio, que Carlos II asume con la entrega en 1678 de un suntuoso relicario conseguido a partir del reloj que le había regalado su tío Leopoldo I. Esta donación permite levantar ese mismo año la excomunión a los nobles implicados en la profanación. En segundo lugar está la imposición papal de construir una capilla expiatoria en El Escorial en la que los responsables de la profanación fueran redimidos, ésta no comienza a construirse hasta 1684 terminándose en 1690, trece años después del prendimiento del valido. Aunque desde 1678 la Monarquía Católica había solicitado al papa la concesión de un jubileo plenísimo para el altar de la sacristía escurialense no será hasta 1692 cuando Inocencio XII otorgue dos indulgencias plenarias.

El papel de fray Francisco de los Santos en todo el proceso es fundamental ya que a él se debe la elección de la reliquia que dará sentido y consistencia al donativo del monarca: la Sagrada Forma de Gorkum. En la concepción del jerónimo la profanación de la basílica durante el prendimiento del valido es un hecho indigno de expresarse de forma evidente, como señala en la *Quarta parte de la Historia de la Orden* (1680), el tema debía cifrarse. La Sagrada Forma se convierte en el objeto propiciatorio que permite cifrar el carácter expiatorio del proyecto convirtiéndolo en manifestación magnánima de adoración eucarística. Con ello el jerónimo consigue que la restitución del Monasterio se produzca por medio de la restitución de la reliquia, lo que permite vincular a Carlos II con su bisabuelo en la lucha contra la herejía. En el proceso es fundamental considerar la importancia que tiene la primera traslación de 1684, como prefiguración intencionada de la definitiva, ya que la propia ceremonia dará el argumento para el lienzo que preside el retablo.

Creemos que existen indicios para pensar que la decisión de construir la capilla transparente no se tomó repentinamente durante la primera traslación porque el retablo resultara estrecho como explica el padre Santos. La idea pudo irse forjando desde 1678, quedando aplazada en espera de una coyuntura económica que permitiera materializar una capilla a la altura del edificio, es decir de mármoles y bronce. Ello explicaría que los ángeles de bronce se doren en enero de 1684 y que inmediatamente después de terminar la traslación comiencen las obras y Francisco Rizi el lienzo del retablo. Sería sugerente pensar que la primera traslación, que estuvo motivada por la victoria de Kahlenberg, se hubiera dispuesto precisamente para propiciar el argumento del lienzo, colocando frente a frente al prior, al rey y a su corte en el escenario mismo de la profanación. Aunque no podemos afirmarlo cabría incluso pensar que la pintura ya estaba acordada en sus líneas generales con anterioridad a la traslación, siendo lógico que se recurriera desde el principio tanto a Rizi como a Carreño, ambos vinculados con El Escorial.

La maquinaria de la Sagrada Forma aúna los cuatro temas fundamentales de la *Pietas Austriaca*<sup>900</sup>: la adoración al Santísimo Sacramento, la veneración a las reliquias, la devoción a la Cruz y el culto a la Virgen María bajo cuyos auspicios se coloca nada menos que la tribuna real del camarín por medio de otro relicario que estaba rematado por la escena de la Anunciación. La conjunción de todos los elementos tiene un objetivo concreto, servir de vehículo propiciatorio para el ansiado nacimiento de un heredero, aspecto éste que como hemos ido señalando vertebró el sentido decorativo del retablo y camarín por medio del recurso a la venera y la perla, símbolos asociados a la Santa Hostia como: “rica perla del cuerpo de Cristo” según Venancio Fortunato, autor que además los vincula a los vasos áureos del Templo de Salomón con lo que viene a cerrarse el círculo de significados sumando el de las correspondientes genealogías bíblicas del monarca y del edificio.

La maquina del retablo y camarín se constituye según el Padre Santos en “milagro de la Arquitectura” por ofrecer “vn objeto de tan bien organizados miembros, compartidos, y ennoblecidos de materiales tan preciosos; tan resplandecientes, con el clarissimo pulimento de los Jaspes, y Marmoles, con las ricas luzes de los dorados bronzes, y de las finas Piedras de la Custodia, y diáfanos Cristales, que la circundan”<sup>901</sup>. Milagro que se inserta en “aquel milagro del Mundo” que desde la terminación del Panteón Real es San Lorenzo el Real tal y como reza el frontis grabado por Villafranca para la primera edición de la *Descripción* de El Escorial: “Opvs Miracvlvm Orbis”. Edificio que es octava maravilla del mundo antiguo y única del moderno por estar “consagrado al milagro del Cielo” que de nuevo restituido “se venera en la Santa Forma”<sup>902</sup>.

Dentro del calculado juego de redundancias y reflejos autorreferenciales que ofrece la capilla de la Sagrada Forma, creemos que puede incluirse un último significado de carácter emblemático que afecta directamente al lienzo que cierra el camarín, no tanto a su función como cortina real y regia, como a su condición de espejo, cuyo reflejo ya hemos visto que no obedece a las leyes de la refracción sino a las de la retórica barroca. En este sentido cabe volver a Saavedra Fajardo y en concreto a su emblema II que con el mote *Ad Omnia*, nos presenta un lienzo en blanco. En la edición de Bruselas de 1649<sup>903</sup> la escena queda precisamente contenida en un cartucho ondulado compuesto de roleos o volutas aveneradas punteadas de perlas, los mismos elementos que como hemos ido señalando enmarcan el lienzo de la sacristía de El Escorial.

Saavedra comienza su argumento diciendo que “Con el pincel y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte”, del mismo modo se debe discurrir en la formación del príncipe

<sup>900</sup> Vid. ÁLVAREZ-OSSORIO, 2009, pp. 141-166.

<sup>901</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 10; J.II.3, fol. 248 vº; MEDIÁVILLA, 1962, p. 124.

<sup>902</sup> *Ibidem*.

<sup>903</sup> SAAVEDRA FAJARDO, 1649 [1790], p. 8 y ss.

presentándole “aquellas acciones generosas, que están como vinculadas con las familias. De donde nace el continuarse en ellas de padres a hijos ciertas costumbres particulares”<sup>904</sup>. De otra forma el palacio se convierte en “prisión” del “albedrío, y voluntad” del príncipe “conduciéndole a donde quieren sus Cortesanos, sin que pueda inclinar a vna, ni a otra parte, como se encamina el agua por ocultos conductos”<sup>905</sup>. Para evitarlo se debe expulsar del palacio a “los criados hechos a sus vicios, substituyendo en su lugar otros de altivos pensamientos que enciendan en el pecho del Principe espíritus gloriosos porque depravado vna vez el palacio no se corrige, sino se muda, ni quiere Principe bueno”<sup>906</sup>.

A la luz del emblema de Saavedra la capilla de la Sagrada Forma se revela como un sofisticado espejo pensado para un rey que como Carlos II nunca dejó del todo de ser príncipe. Coello será el responsable último de llenar de contenido el lienzo en blanco del monarca ya que “lo que no pudo obrar la sangre, obra la emulación”<sup>907</sup>. La traslación de la Sagrada Forma fue un ejercicio de emulación que viene a testimoniarse en el lienzo y que se explica perfectamente a través de las palabras de Saavedra, ya que el príncipe debe moldearse “cantándole sus trofeos y vitorias” por medio de “La Musica, (delicado filete de oro, que dulzemente gobierna los afectos) [...] La pintura y la escultura se los representen, porque si bien el pinzel y el buril son lenguas mudas, persuaden tanto, como las mas fecundas. Recitenle panegiricos de sus aguelos, que le exorten y animen a la emulación, y el mismo los recite, y haga con sus Meninos otras representaciones de sus gloriosas hazañas [...]”<sup>908</sup>.

Con la misma contundencia que las *Meninas* de Velázquez, la *Adoración de la Sagrada Forma* de Coello se concibe y revela como un perfecto espejo de príncipes. Aquél lienzo que como decían las *Memorias Sepulcrales* fue “idea” del prior fray Francisco de los Santos, marca la penúltima parada del itinerario pedagógico y autorreferencial trazado por los Habsburgo españoles en El Escorial.

---

<sup>904</sup> SAAVEDRA FAJARDO, 1649 [1790], p. 12

<sup>905</sup> SAAVEDRA FAJARDO, 1649 [1790] p. 14

<sup>906</sup> *Ibidem*.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>908</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

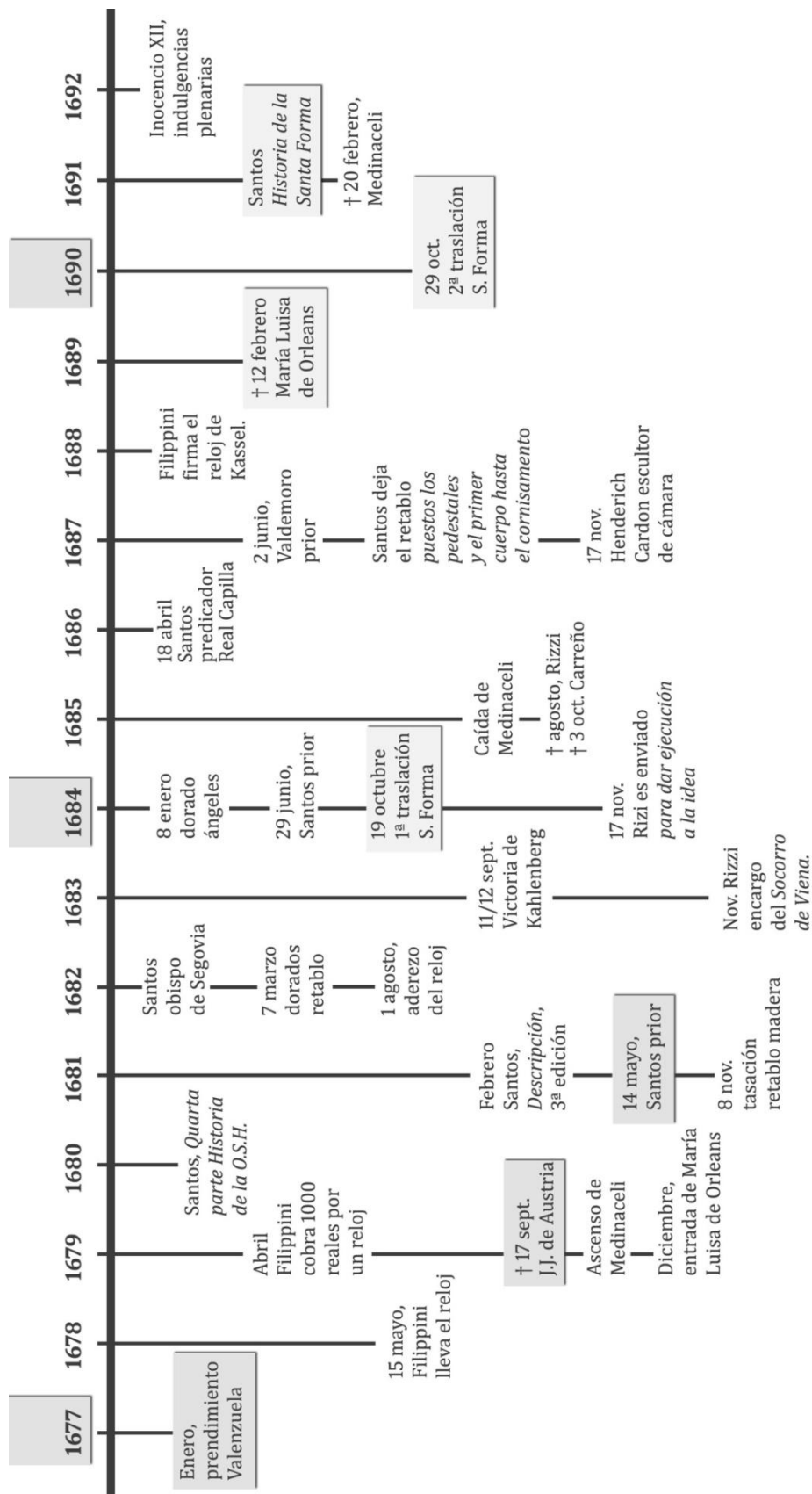
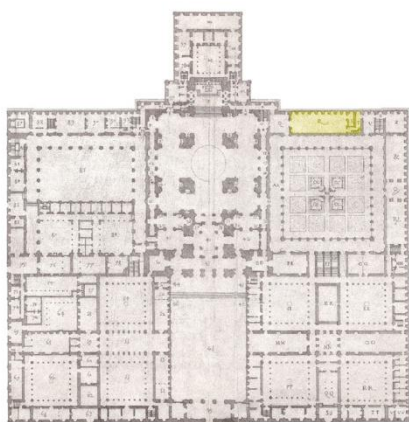
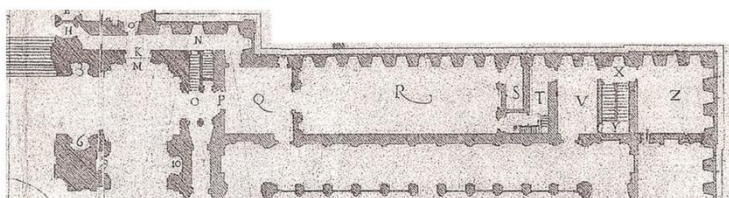


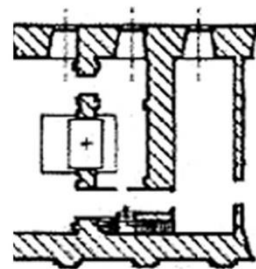
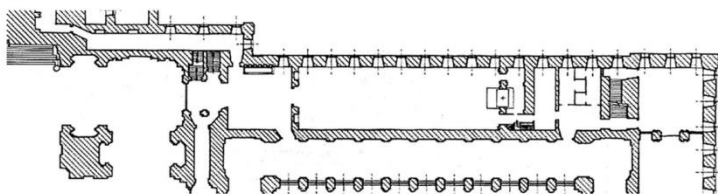
Figura 8: Cronología de acontecimientos en relación al retablo-camarín de la Sagrada Forma.



A



B



C

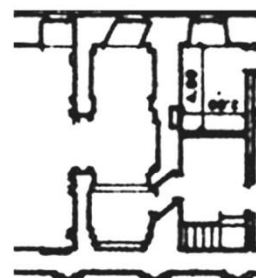
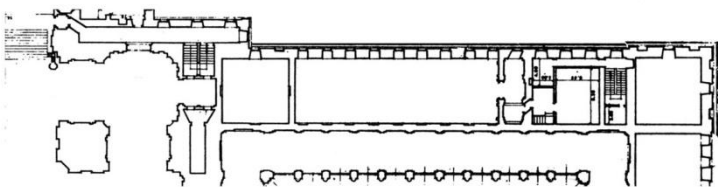


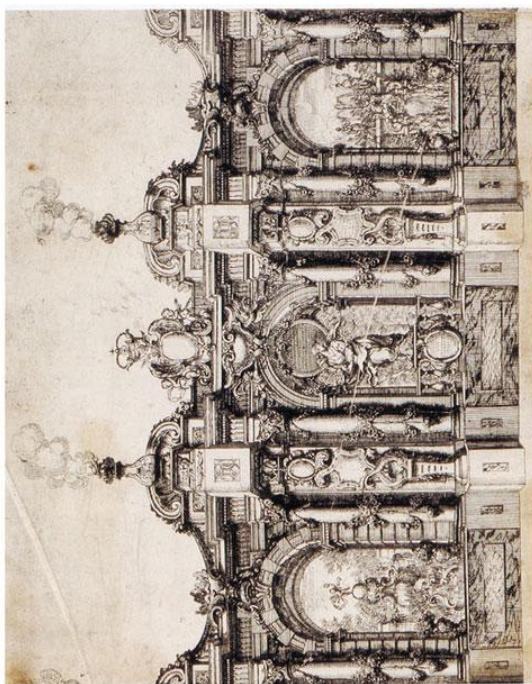
Figura 9: Planta de la sacristía y retablo-camari. A. Juan de Herrera, *Primer diseño*, detalle. B. Ramón Andrada, planta baja o principal del Real Monasterio, detalle. C. Ramón Andrada, planta a nivel de los quince pies, detalle.





Figura 10: Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sacristía, retablo-camarín de la Sagrada Forma.

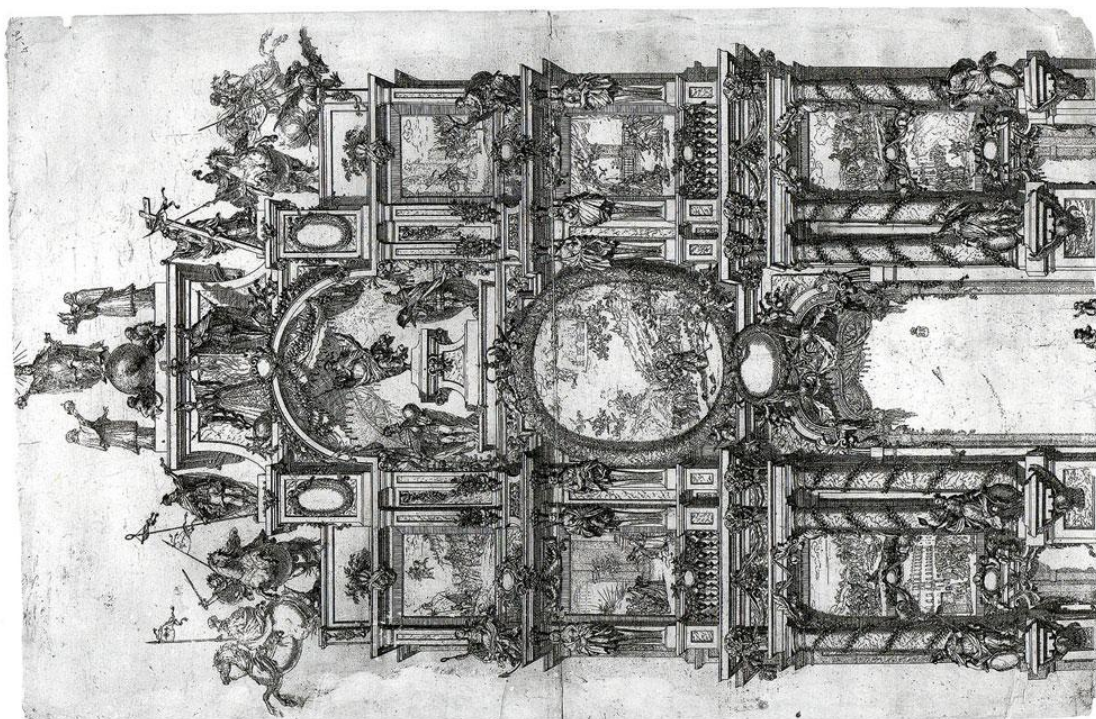




A



B



C

Figura 11: A. Claudio Coello, *Calle de los Reinos*, arquitectura fingida para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, detalle, 1680. Madrid, Museo Casa de la Moneda. B. Vista del retablo-camarcín de la Sagrada Forma. C. Matías de Torre, según composición de Claudio Coello, *Arco de la Puerta del Sol* para la entrada de María Luisa de Orleans, 1680, Madrid, Biblioteca Nacional.



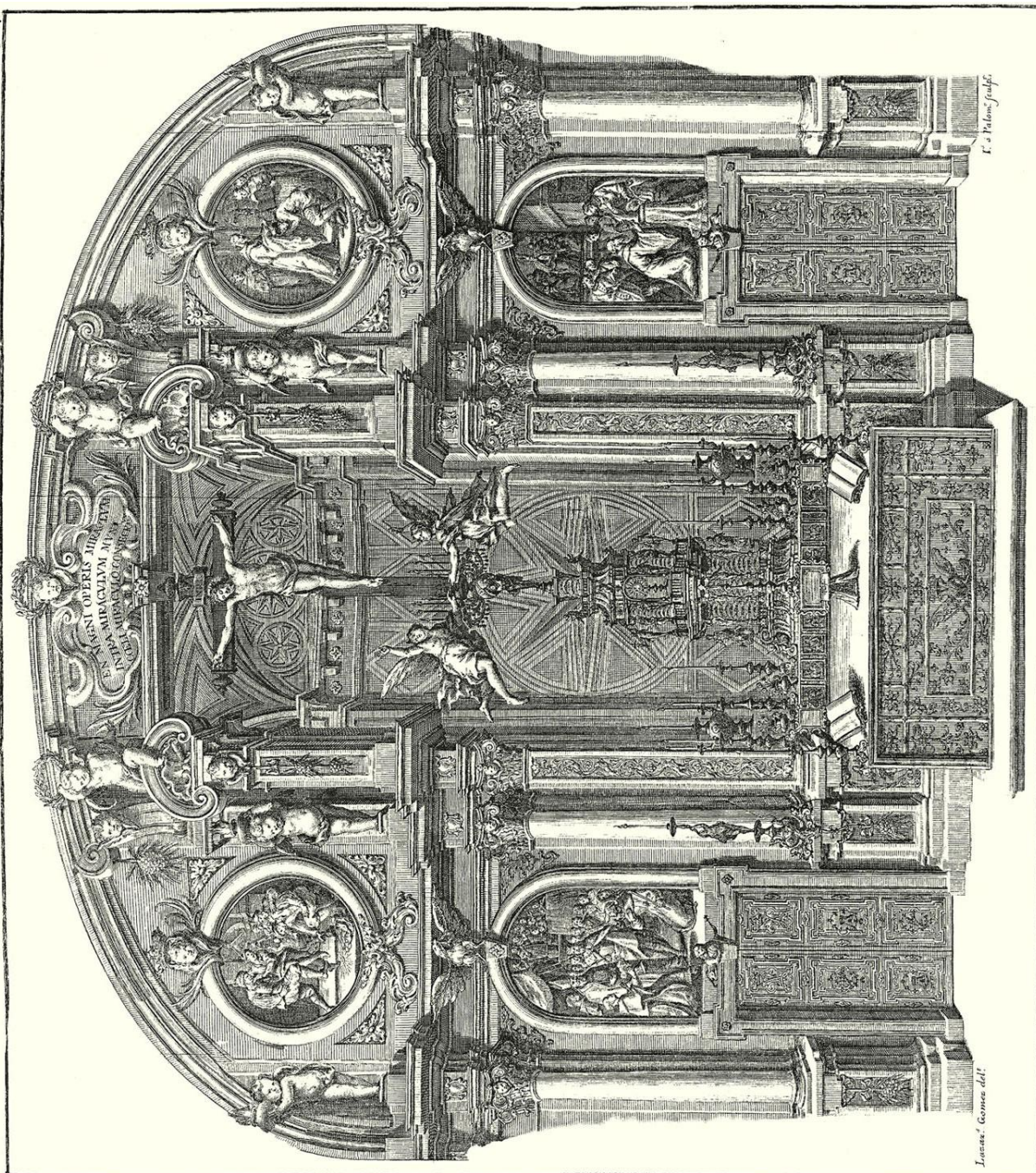
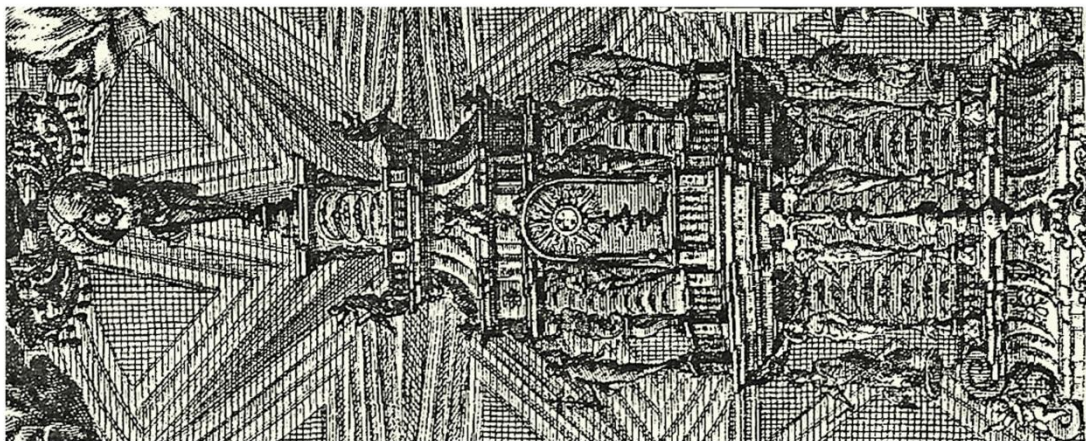
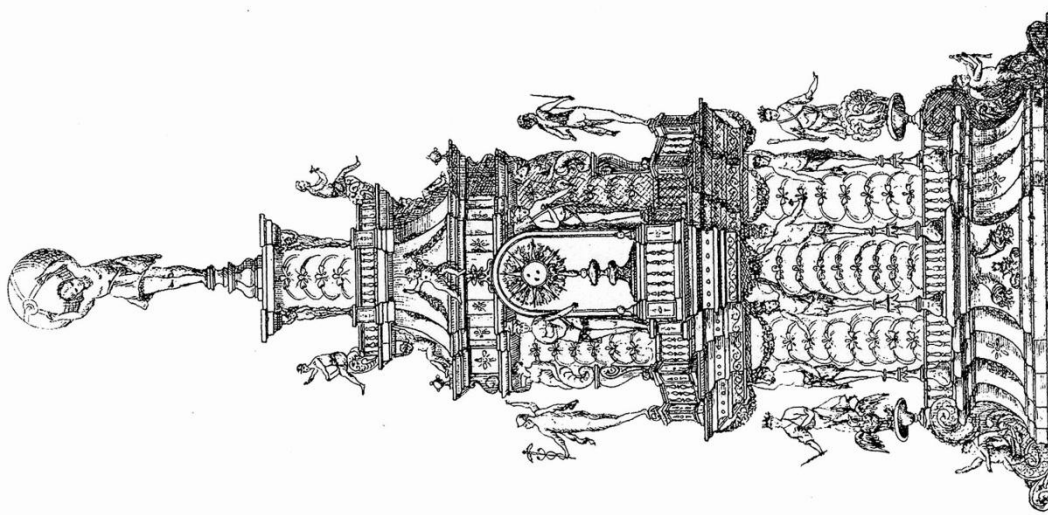


Figura 12: Juan Barnabé Palomino (grabado), Lázaro Gómez (dibujo), *Retablo de la Sagrada Forma*, incluido en la Descripción de Fray Andrés Ximénez (1764), p. 297

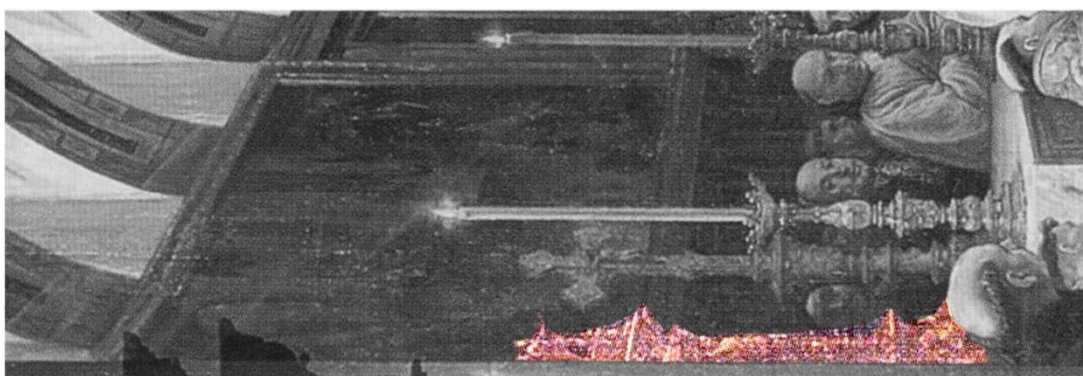




A



B



C

Figura 13: Custodia donada por Carlos II. A. Detalle del grabado de Juan Bernabé Palomino (1765). B. dibujo publicado por el padre Esteban (1911). C. Detalle del lienzo de Claudio Coello, *La Adoración de la Sagrada Forma*.





Figura 14: Relieves circulares del retablo de la Sagrada Forma, detalle de los mismos en el grabado de Juan Bernabé Palomino (1765). A la izquierda la profanación de las reliquias, a la derecha la conversión del hereje.

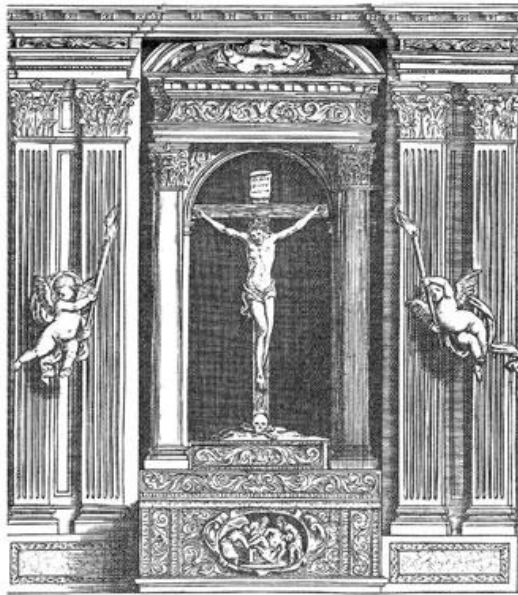




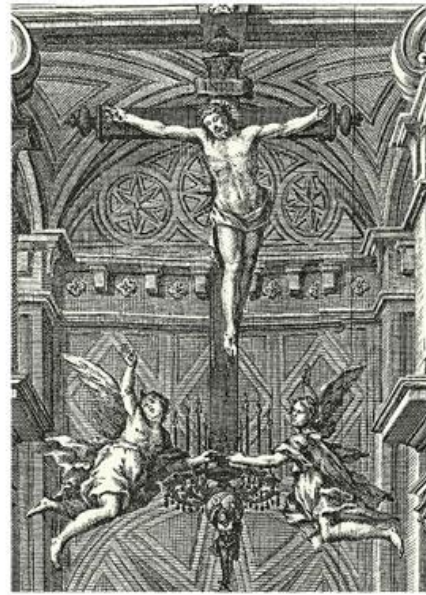
Figura 15: Relieves sobre las puertas laterales del retablo de la Sagrada Forma, detalle de los mismos en el grabado de Juan Bernabé Palomino (1765). Arriba relieve de la portada lateral izquierda: Rodolfo II rescata la Sagrada Forma. Debajo, relieve de la portada lateral derecha: Felipe II (?) recibe la Sagrada Forma.

Página siguiente, Figura 16: A. Detalle del altar del Panteón con el Cristo de Tacca (?) en el grabado de Villafranca (1654). B. Detalle del Cristo de Tacca en el grabado de Juan Bernabé Palomino (1765). B. Detalle del Cristo de Pietro Tacca (1





A



B



C

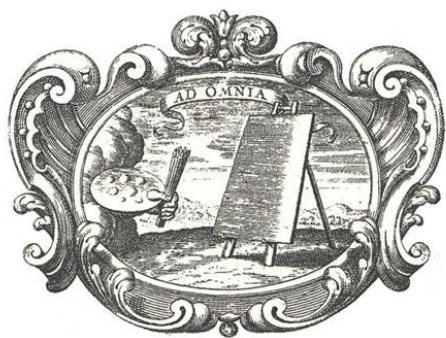




A



B



C



Figura 17: A. Detalle de las volutas y decoración escultórica de la embocadura del retablo de la Sagrada Forma. B. Detalle de Francisco Rizi, estudio de decoración teatral o efímera para un festejo real (BNE). C. Emblema II: *Ad Omnia* y emblema LVII: *Vni Reddatvr*, en la obra de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea Principis Christiano-Politici*, Bruselas, 1649.





Figura 18: Detalles de la escultura en mármol blanco de Génova del retablo-camarín de la Sagrada Forma.





Figura 19: Detalles de la decoración en bronce dorado del retablo-camari6n de la Sagrada Forma.



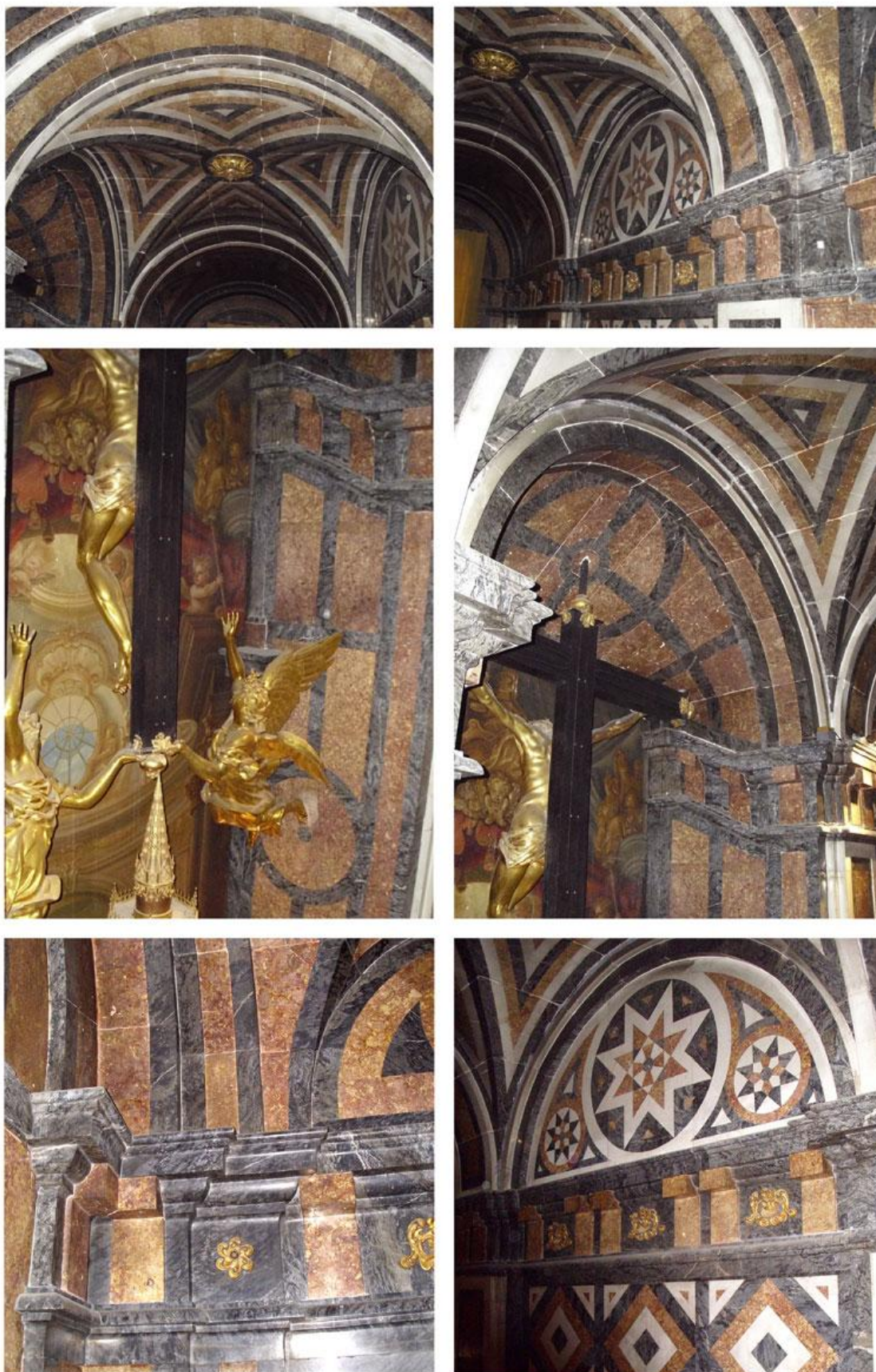
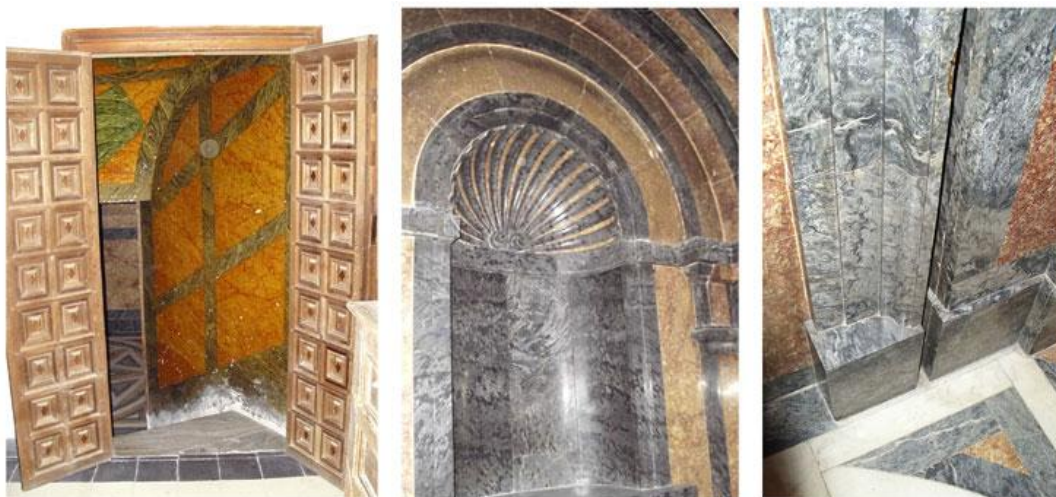


Figura 20: Detalles de la arquitectura del camarín de la Sagrada Forma.





A



B



C

Figura 21: A. Tribuna real: acceso, hornacina y detalle de molduras. B. Interior del camarín. C. Cámara inferior y sistema de poleas para bajar el lienzo de Coello.





Figura 22: Detalle de los ángeles de bronce dorado a los pies del Cristo de Pietro Tacca.





Figura 23: Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*, 1685-1690.





Figura 24: Detalle del retrato del padre Santos en Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*.



Figura 25: Debajo: Claudio Coello (atribuido), *Retrato del padre Santos*, Praga, Narodni Galerie. Arriba: Anónimo, copia según Claudio Coello, antigua colección Torrecilla, Madrid, publicado por Stepánek en *Reales Sitio*, nº 103, 1990, p. 33.



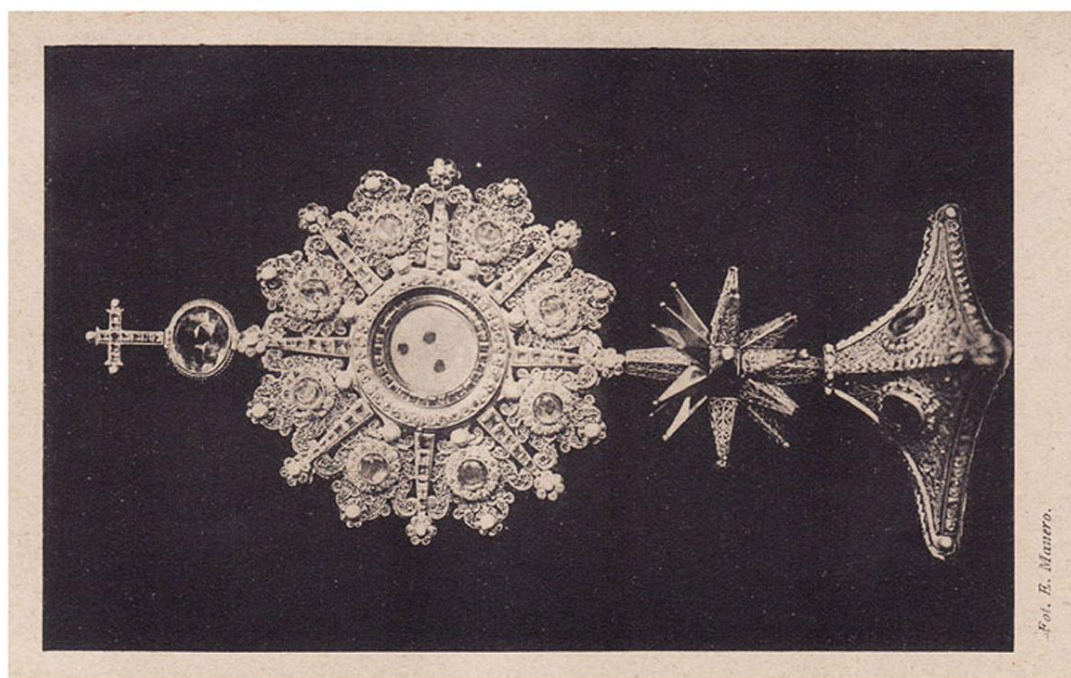


Figura 26: A. Luis Fernández Noseret, *Retrato del padre Santos*, antes de 1820, estampa al aguafuerte y buril (BNE) B. La Sagrada Forma en la custodia donada por Carlos II . Foto. E. Manero publicada por el padre Esteban (1911).



A



B

Figura 27: A . Isidoro Arredondo (atribuido), *Retrato de Francisco Rizi*, Museo de Bellas Artes de Oviedo. B. Detalles de Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*.

Página siguiente, figura 28: A. Claudio Coello (atribuido), *Retrato de Carlos II*, Praga, Narodni Galerie. B. Luis Fernández Noseret, *Retrato de Carlos II*, antes de 1820, estampa al aguafuerte y buril (BNE). C. Detalles de fotografía con rayos X de Claudio Coello (atribuido), *Retrato del padre Santos*, Praga, Narodni Galerie. Publicada por Stepánek en *Reales Sitio*, nº 103, 1990, p. 35. D. Detalle del reverso del anterior. E. José García Hidalgo, *Retrato de María Luisa de Orleans*, Museo del Prado.





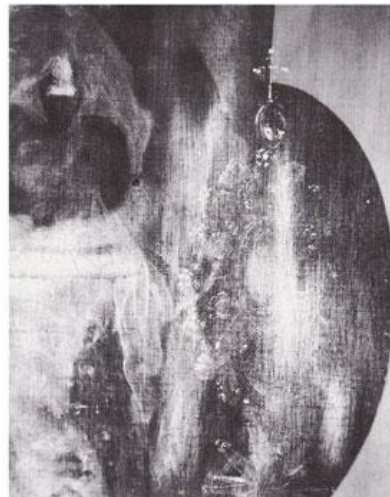
A



B



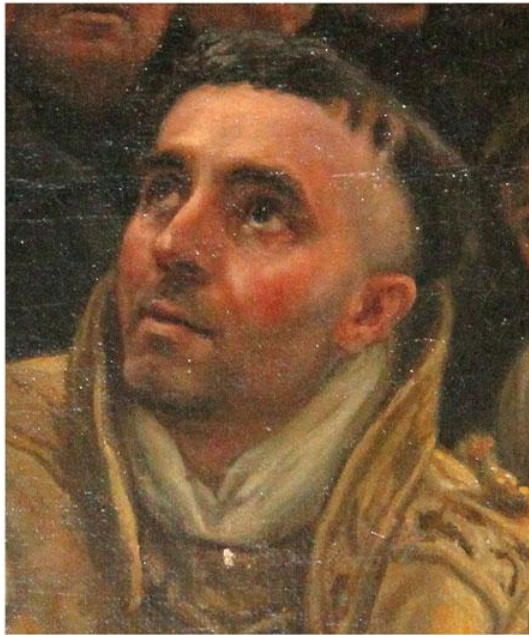
C



D



E



A



B



C



D

Figura 29: A. Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*. B. Claudio Coello, *boceto preparatorio para el retrato de un jerónimo*, París, Museo del Louvre. C. Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*. D. Claudio Coello, *boceto preparatorio para el retrato de un jerónimo*, París, Museo del Louvre.





A



B



C



D

Figura 30: A. Detalle de Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*. B. Claudio Coello, *boceto preparatorio para el retrato del duque de Pastrana*, paradero desconocido. C. Detalle de Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*. D. Claudio Coello, *boceto preparatorio para el retrato de un noble*, paradero desconocido.



A



B



C

Figura 31: A. Juan Carreño de Miranda, *Retrato del duque de Pastrana*, detalle, c. 1666, Museo del Prado. B. Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*, detalle. C. Claudio Coello, *Retrato del duque de Medinaceli*, c. 1670, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya.



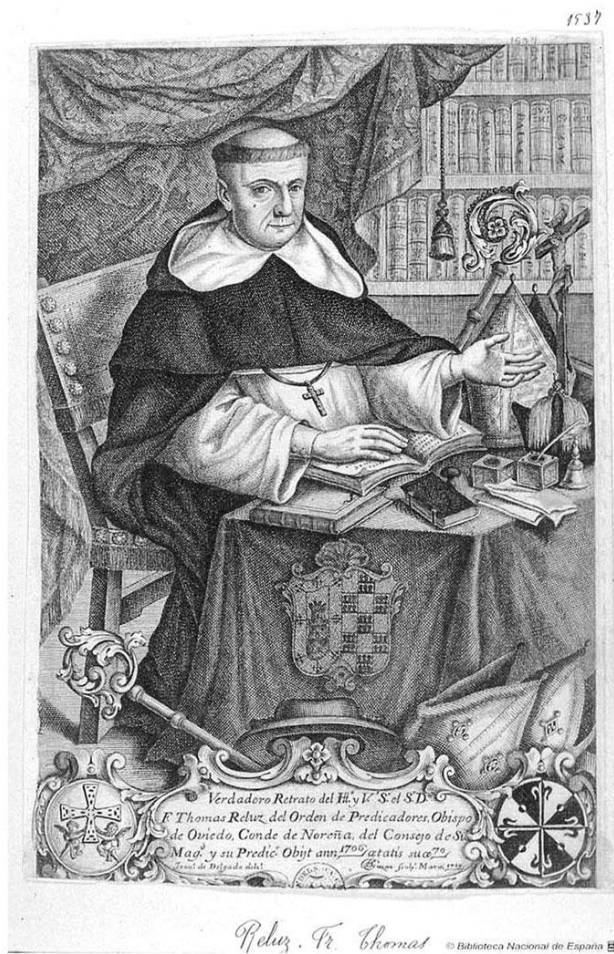
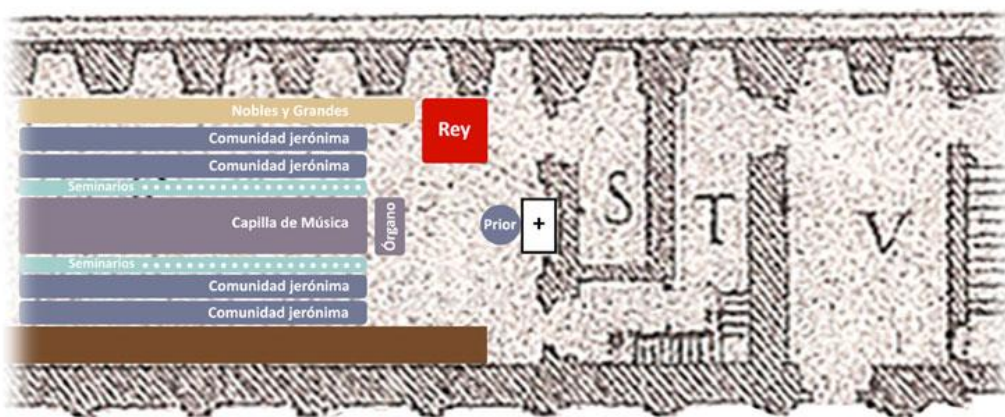


Figura 32: Arriba, stampa de Francisco Gazán, «Verdadero Retrato del Il<sup>o</sup> y V. Sr. Dn. F. Thomas Reluz, del Orden de Predicadores, Obispo de Oviedo. Conde de Noreña, del Consejo de Su Magd. y su Predicr. Obijt ann. 1706. Aetatis suae 70», BNE. Debajo, Claudio Coello, *Adoración de la Sagrada Forma*, detalle.





A



B



C

Figura 33: A. Vista de la nave transversal de la basílica, al fondo la capilla de San Juan Bautista. B. Claudio Coello, detalle del lienzo situado en el reverso de la *Adoración de la Sagrada Forma*, con escena de traslación procesional de la Sagrada Forma. C. Esquema de colocación de los asistentes a la primera traslación de la Sagrada Forma en 1684 según el padre Santos. D. Fernando Branbilla, Vista de la sacristía con ocasión de adorar S.S.M.M. la Santa Forma, c. 1824



## VI

### IDEAS E IMÁGENES DE EL ESCORIAL EN EL SIGLO XVII

---

#### VI.I. EL DETONANTE DE LA *DESCRIPCIÓN*: LA CAPILLA REAL DEL PANTEÓN

La terminación del Panteón en marzo de 1654 fue el principal detonante para la publicación de la primera edición de la *Descripción* del padre Santos en 1657, la cripta funeraria es el principal argumento que centra tanto la alegoría de la contraportada, como el asunto de nueve de los diez grabados que ilustran el texto. Todo el libro segundo está dedicado al Panteón, los dos primeros discursos narran su historia, de Felipe II a Felipe IV, los cinco restantes abordan la descripción propiamente dicha de la cripta acabada. Al libro segundo sigue el relato de la ceremonia de traslación de los cuerpos reales, que abarca otros cinco discursos, estando dedicado el último significativamente a referir las memorias y sufragios por las personas reales. Como colofón de toda la obra se incluye el sermón pronunciado el día de la traslación por el padre jerónimo fray Juan de Avellaneda.

Aunque la *Descripción* del padre Santos se convirtió en las siguientes ediciones en una minuciosa y útil *guía* de las grandezas artísticas de la casa, la razón y médula del libro está en la cripta funeraria, pieza que dio sentido permanente y seguro a toda la fundación. Sin menoscabo de que fuera un anhelo piadosamente perseguido por los sucesores de Felipe II, la terminación y puesta en funcionamiento de la cripta como panteón dinástico fue la gran aspiración de los jerónimos laurentinos, el remache moral a todos sus privilegios, aquello que los legitimaba inequívocamente como custodios de las almas de los monarcas, de los pasados, de los presentes y lo más importante, de los futuros. Cuando en 1671 el Escorial arda y la regente Mariana de Austria sea persuadida para que la comunidad laurentina se disuelva, Santos en la *Quarta parte* esgrimirá como argumento moral esencial que legitima a los suyos la existencia del Panteón dinástico.

En la *Descripción* del Panteón es importante distinguir al menos tres registros o géneros empleados por el jerónimo, por una parte el histórico, que afecta a los dos primeros discursos del libro II, en el que desarrolla el argumento de la misma manera que en la *Quarta parte*: en orden cronológico y fiel a la verdad que sea digna de contarse. Por otra parte están los cinco discursos propiamente descriptivos, en los que Santos desmenuza cada uno de los rincones de la capilla que, al margen de su realidad material, se convierte en un espacio literariamente gigantesco. El tono

es encomiástico y atemporal, no tienen cabida los artífices, pues su obra no es más que el instrumento de representación de un orden moral y trascendental. Es un ejercicio innegable de ingenio erudito digno de un lector de Escritura Sagrada, tal y como analizamos en nuestra propuesta de edición crítica. En tercer lugar está el relato de la *Traslación*, perteneciente al género de las descripciones de solemnidades, realmente constituye un libro dentro del libro, y como es habitual está sujeto al desarrollo y contingencia temporal del acto.

Santos comienza con un exordio encomiástico en el que valora el Panteón como pieza única en su género, utiliza los mismos argumentos aplicados a todo el monasterio: el edificio es superior por sus fines católicos a todas las maravillas de la Antigüedad, en este caso funerarias:

CORONA Es de esta Marauilla, la Capilla Real del Pantheon; Sepulcro ilustre de los Reyes de España; no solo por la grandeza, y hermosura de su Fabrica, sino por auer llegado al fin de su perfeccion con ella; que el fin corona la obra: por esso hemos dexado su descripcion para lo vltimo; porque fue lo vltimo que se acabò, y lo vltimo à que pudo llegar el poder, y el arte en nuestros tiempos, y en los passados. No se / **[1657, fol. 113 vº]** so conoce aora en el Orbe semejante Monumento: ni con tales circunstancias de admiracion le conocieron los Antiguos, aunque entren los que por su estraña grandeza, se ganaron el renombre de Marauilla del mundo. El Mausoleo de Arthemisia en Caria, y los Pyramides de Egypto, depositos, vnos, y otros de las cenizas de sus Reyes; que los fundò en la arena y el ayre de la barbara ostentacion, y vanidad: y assi se les luziò en la duracion, y se les ha luzido à los demas que siguieron esse rumbo de la soberuia

La originalidad en Santos no está en la elección del tópico, sino en el ingenio de su desarrollo argumental. Más allá del tópico, el Panteón de El Escorial fue efectivamente un espacio único en la historia de la arquitectura del siglo XVII, seguramente el más elaborado y programático recinto funerario que poseyó una dinastía durante la Edad Moderna, algo que seguramente envidió Luis XIV, y que también fue modelo para otros panteones, siendo el más evidente el de los Duques del Infantado en el convento de San Francisco de Guadalajara. El papel del libro del padre Santos en el proceso de difusión de la idea y la imagen del Panteón es determinante. La idea de «corona» que adquiere el Panteón queda expresada gráficamente en la estampa de Pedro de Villafranca, en la que por debajo de la corona, el alzado de la cripta sobrevuela la cabeza desnuda del monarca. Estampa firmada y fechada en 1657 es decir con posterioridad a que Santos terminara de redactar el texto, cuyo privilegio se fecha el 15 de octubre de 1656. Quizá por ello el jerónimo no alude en ningún momento al grabado alegórico, que debe entenderse como la síntesis gráfica y emblemática de los contenidos del libro. En la

primera edición, la estampa va colocada como contraportada, a modo de frontis de toda la *Descripción*, lo que es comprensible dada la dedicatoria a Felipe IV y la importancia del hecho mismo de la terminación del Panteón como detonante del libro. A partir de la segunda edición de 1667 y en las siguientes, el grabado se traslada al inicio del libro segundo, encabezando únicamente la parte dedicada específicamente al Panteón que queda unido, también en lo visual, e indisolublemente, al patrocinio del cuarto Felipe. Para el análisis pormenorizado del texto del padre Santos sobre el Panteón, ver propuesta de edición crítica, Libro segundo.

## V.II. LOS CRUCIFIJOS PARA EL ALTAR DEL PANTEÓN

Tema que merece un análisis particular es el referido a la imagen del altar del Panteón, ya que parece bastante probable que en marzo de 1654 la capilla se consagrara sin ningún Cristo presidiendo el altar. Siempre se ha considerado, y nosotros también, que el Cristo de Pietro Tacca había sido encargado para el Panteón, acaso por Crescenzi cuando en 1619 fue a buscar bronceístas a Italia<sup>909</sup>. Podría incluso pensarse que el italiano pensaba encajar la escultura en su proyecto frustrado de altar con columnas de bronce<sup>910</sup>. No obstante fue en 1616 cuando Pietro Tacca lo envió al rey de España, como un regalo personal<sup>911</sup>. Es decir el Cristo de Tacca llegó al monasterio antes de que se hubiera concretado y comenzado a ejecutar la obra del Panteón y quizá, por sus dimensiones, se pensara colocar desde el principio en el altar de la sacristía, en sustitución del *Calvario* de Van der Weyden. La primera noticia del Cristo de Tacca en El Escorial corresponde al 21 de junio de 1648 cuando fray Nicolás de Madrid informaba por carta a Felipe IV:

En cuanto a los bronce, señor, también se trabajó en reparar las basas y capiteles de las columnas que han de servir al altar. No se dora nada ahora, porque aun no ha llegado el socorro de los 4.000 ducados que V.M. mandó dar; dícenme que vendrán presto; al punto se irá continuando, y lo primero que se tomará entre manos será el santo Cristo que, por ser

---

<sup>909</sup> Elías Tormo fue el primero en apuntar que el Cristo de Tacca correspondía al reinado de Felipe III, desenmarañó las atribuciones ya que por entonces se consideraba que el del Panteón era el de Tacca, y puso en relación la obra escorialense con el Cristo similar de Tacca en la catedral de Pisa. También fue el primero en denunciar el olvido y falta de accesibilidad del Cristo de Bernini en la Capilla del Colegio, *vid.* TORMO, 1925, pp. 117-118. Bustamante considera que «bien podría haber sido encargado por Juan Bautista Crescenzi cuando hizo su viaje a Italia en 1619», BUSTAMANTE, 1992, p. 205. *Vid.* PORTELA SANDOVAL, 1994, p. 220; GARCÍA CUETO, 2010, pp. 1090-1091.

<sup>910</sup> Crescenzi ideó un primer proyecto para el altar compuesto por dos columnas de bronce, cuya fundición en 1624 fue un fracaso, se optó entonces por dos columnas de mármol italiano traídas desde Madrid en 1628, el mismo año se fundieron las basas y capiteles corintios de bronce, pero la obra del altar se paralizó nuevamente. A partir de 1646 comienza la ejecución propiamente dicha del retablo y también del ara con el frontal, *vid.* BUSTAMANTE, 1992, p. 205.

<sup>911</sup> *Vid.* BELLESI, 2011, pp. 24 y MONTIGIANI, 2007, pp. 75-76.

pieza tan grande, es la más dificultosa de todas, y nos da mucho cuidado para que salga perfectamente dorada; espero en Dios que lo salga<sup>912</sup>.

Seis años antes, en 1642 Giovanni Baglione en su *vida* de Crescenzi describe el proyecto del italiano para el Panteón. Tal y como señaló Tormo, es importante tener en cuenta que no describe el lugar *de visu*, de hecho dice que tras la muerte de Felipe III la obra «non fu finita, né mai sono stati i bronzi ne'luoghi loro collocati». Por tanto cuando dice que en el altar, enfrente de la escalera, está «un Crocifisso di getto di Pietro Tacca da Carrara» y que los ochavos están separados por «doppipi lastri di brocatello», en cuyo medio están los ángeles: «che tengono le torce, a 28 ascendono, e due altre vene sono sopra la porta, sicché il numero di 30 casse compiscono», se está refiriendo al proyecto ideal de Crescenzi, no a la realidad del panteón, penosa por aquel entonces. Todo ello ya lo citaba Tormo, apuntando que «en realidad, colocarse en el Panteón no se colocó el Crucifijo de Tacca seguramente»<sup>913</sup>. No tiene mucho sentido que dispusieran el Cristo antes de concluirse el altar y las obras. Nada dice del Cristo Cassiano del Pozzo durante su visita del 29 de junio de 1626<sup>914</sup>.

La idea de que el Cristo de Tacca estuvo en el altar del Panteón parte del testimonio del padre Santos cuando en su descripción del altar de la sacristía dice que el Cristo: «Estuuu algun tiempo en el Panteon, y despues trayendo otro, cuya medida se ajustaua mas à la Capilla de aquella Real Fabrica; determinò su Magestad, que este se pusiesse aqui, y se hiziesse Retablo»<sup>915</sup>. Quizá el jerónimo se refiere a que se hizo para el Panteón, quizá incluso se bajó a la cripta y se valoró la posibilidad de encajarlo en el retablo, tampoco precisa cuando se sacó de la cripta, lo único que deja claro es que sus dimensiones no se ajustaban al espacio disponible, lo cual es absolutamente cierto. Realmente el Cristo de Tacca, con sus 190 x 178 x 96 cm., literalmente no cabe en el hueco del altar del Panteón, que según Santos, mide cinco pies y medio de ancho, es

---

<sup>912</sup> ANDRÉS, 1965(a), pp. 167-168. Los recursos económicos llegaron y comenzó el dorado en la segunda mitad de 1648, trabajando en ello Pedro de Huete, Andrés Ortega y Sebastián de Gavilanes, el 20 de enero de 1650 Juan Bautista Chapui cobró por la tarja que vació para el título de la cruz, *vid.* NAVARRO FRANCO, 1963, pp. 724-728; BUSTAMANTE, 1992, p. 205.

<sup>913</sup> *Vid.* TORMO, 1925, p. 119, nota 3.

<sup>914</sup> *Vid.* ANSELMÍ, 2004, pp. 229-231.

<sup>915</sup> «Levantase el Altar en el frontispicio, sobre dos Gradas de Marmol, vestido de un Frontal de Bronce dorado à fuego [...] y encima se haze vn Retablo de mucha labor, y decencia, todo resplandeciente, con el oro, que le baña, y se leuanta hasta romper la Cornija, rematando en vna targeta vistosa. Hazese en èl vna Caxa, cuyo medio ocupa vn Crucifixo de Bronce dorado admirable; su tamaño es poco menos del natural, su echura de estremado primor. Estuuu algun tiempo en el Panteon, y despues trayendo otro, cuya medida se ajustaua mas à la Capilla de aquella Real Fabrica; determinò su Magestad, que este se pusiesse aqui, y se hiziesse Retablo: autoriza grandemente esta Pieça» (SANTOS, 1657, fols. 43vº-44; *Idem*, 1667, fol. 46; 1681, fol. 38vº; 1698, fol. 50).

decir unos 154 cm<sup>916</sup>. Por todo ello, creemos bastante improbable que el Cristo de Tacca hubiera podido estar nunca en el altar del Panteón, ni siquiera de forma provisional.

Fray Nicolás de Madrid en su carta de 21 de junio de 1648 se refiere a la posibilidad de dorar el Cristo con el dinero que llegue, pero no alude exactamente a su ubicación en el altar del Panteón, quizá estaba ya prevista su colocación en la sacristía. Es habitual en la correspondencia que el jerónimo aluda e intercale otras obras y asuntos del monasterio ajenos al Panteón, que no concreta, en la medida que el rey sabe a qué se está refiriendo. En toda la correspondencia publicada por Gregorio de Andrés, no se alude a la imagen que debía presidir el altar del Panteón, como si fuera un tema que el monarca llevaba por otras vías. A intervenciones en la sacristía se refiere fray Nicolás de Madrid en su carta al rey de 2 de julio de 1653, cuando de nuevo solicita dinero para: «[...] ir obrando también en lo que toca a la sacristía y sus ornamentos, para que todo se concluya a un tiempo, y S.M. lo vea todo acabado con el lustre y grandeza que desea y pide [...]»<sup>917</sup>. De todo ello puede deducirse que la decisión de colocar el Cristo de Tacca en la sacristía ya estaba tomada en junio de 1648, en todo caso, es posterior al testimonio del manuscrito de Ajuda, que se ha fechado precisamente hacia 1650, en el que se sigue citando en el altar el *Calvario* de Van der Weyden. De ser así, a Velázquez habría correspondido «únicamente», colocar *La Perla* de Rafael, a los pies del Cristo de Tacca.

Lo más probable es que cuando se consagró el altar del Panteón el 14 de marzo de 1654 no hubiera ninguna imagen escultórica, y que estuviera simplemente la cruz. El 6 de marzo de 1654 fray Nicolás de Madrid escribe al rey inquieto ya que el patriarca, Alonso de Guzmán el Bueno, designado para la consagración del altar, le ha escrito diciendo que «se ha de dedicar a la Virgen Nuestra Señora»; lo que según el jerónimo: «siendo el altar de Cristo Nuestro Señor no parece cosa a propósito, principalmente no habiendo en él ninguna imagen suya», de la Virgen se entiende; a lo que el monarca responde lacónico: «[...] ordenaré al Patriarca que la dedicación del altar sea a Cristo Ntro. Señor»<sup>918</sup>. La curiosa decisión del patriarca, tomada al parecer por su cuenta, podría estar poniendo en evidencia el hecho de que todavía no había ninguna imagen en el altar del Panteón, tema que el jerónimo por supuesto elude y el rey también.

El testimonio de Santos es deliberadamente ambiguo y prodigioso en su capacidad de disimular la indecisión y trasiego de imágenes escultóricas en el retablo del Panteón. Centra su discurso en lo único que estaba claro desde el inicio: la advocación a la santa Cruz. De alguna manera el tono trascendental y erudito que imprime a su narración, con analogías entre el árbol

---

<sup>916</sup> El Cristo de Bernini mide 164 x 120 x 22 cm, el de Guidi es 15 cm. más pequeño: 125 x 100 x 30 cm.

<sup>917</sup> ANDRÉS, 1965 (a), pp. 193-194.

<sup>918</sup> ANDRÉS, 1965(a), p. 205.

de la vida y las encinas en donde los godos y los tártaros hacían colgar los cadáveres de sus reyes, le exime de detenerse en otros pormenores, como el que atañe a recordar el nombre de los artífices de los sucesivos crucifijos. Hay que diferenciar por una parte lo que Santos cuenta en la descripción propiamente dicha incluida en el libro II, encomiástica y atemporal, en la que describe el estado del panteón en 1657, es decir ya con el Cristo de Bernini sobre el altar; y por otra parte, lo que cuenta en la *Traslación*, narración sometida a la veracidad y contingencia temporal de las ceremonias de marzo de 1654. Cuando aborda la consagración del altar, evita deliberadamente referirse a la imagen del retablo, centra la atención en las reliquias depositadas en el altar y en la trascendencia espiritual y divina del hecho mismo de la consagración<sup>919</sup>. Cuando más adelante describe la bajada de Felipe IV a ver el panteón terminado dice: «Hallòle ya habitacion de Dios, y hallò lo que deseaua; y recreando su Espiritu con essa consideracion, adorando la Cruz, sin duda le repitiò en sus afectos la dedicacion del Altar, y de la Obra, juzgandola pequeña para tal prenda, aunque la mas decente, y graue, que pueden ofrecer fuerças humanas»<sup>920</sup>.

Si en marzo de 1654 no había ninguna imagen de Cristo en el altar del Panteón y Santos disimula el asunto en la *Traslación*, entonces cabe preguntarse qué disponibilidad para representar una pieza concreta tenía Villafranca de cara a la estampa que ilustra el texto de Santos y que está fechada el mismo año de 1654, aunque no se publica hasta 1657. Siempre se ha supuesto que el Cristo representado es el de Tacca, partiendo del testimonio antes citado de Santos, por el hecho de que las manos llegan a los extremos de la cruz, tiene tres clavos, y son similares la inclinación de la cabeza y estilización de brazos y piernas<sup>921</sup>. No obstante, tampoco creemos que exista una similitud clara ni con el de Tacca, ni tampoco con el de Bernini<sup>922</sup>, parece más probable pensar que el grabador, al igual que Santos, tuvo que disimular la ausencia de imagen concreta en el altar, es decir llenó el hueco vacío provisionalmente con una imagen genérica de lo que estaba previsto. Villafranca de hecho nos presenta un Cristo más pictórico que escultórico, con la calavera de Adán y el Gólgota a los pies y tres renglones de inscripción en una cartela que parece de papiro enrollado. Los grabados de Villafranca, independientemente de su fecha, no son una reproducción fiel y exacta del panteón terminado, lo que hace bastante probable que no se hicieran *in situ*, sino a partir de trazas arquitectónicas en las que los pormenores decorativos no estaban del todo definidos. Realizados en Madrid, tal y como rezan las inscripciones junto a la firma y la fecha. En

<sup>919</sup> Vid. SANTOS, 1657, fols. 149-150vº

<sup>920</sup> SANTOS, 1657, fol. 155vº.

<sup>921</sup> PORTELA SANDOVAL, 1994, p. 220; GARCÍA CUETO, 2010, pp. 1090-1091;

Incluidos nosotros:

<sup>922</sup> Según Delfín Rodríguez, de ser este modelo, «se trataría de la primera vez que una obra de Bernini fue reproducida en España», RODRÍGUEZ RUIZ, 2014, p. 113.

lo que a los ángeles candeleros se refiere, los grabados muestran acaso el ideal propuesto por Crescenzi que fue imposible de materializar en España.

El encargo del Cristo de Bernini por parte de Felipe IV ha sido ampliamente estudiado<sup>923</sup>, seguramente estuvo determinado por el diseño definitivo del altar, para el que se necesitaba una pieza que ajustara dentro del arco dispuesto entre las dos columnas de mármol. No sabemos con certeza en qué momento llegó al monasterio y se colocó en el altar<sup>924</sup>, lo que sí es seguro es que se trata del Cristo al que se refiere Santos en el discurso VI del Libro II de su *Descripción* de 1657:

Es este Crucifixo de Bronce, de cinco pies de alto, y de tan excelente hechura, que seràn pocas, ò ninguna, las que llegaren à su primor, y valentia: hizose en Roma. La Cruz es de Marmol negro de Vizcaya, de clarissimo pulimento. El Titulo de Bronce dorado, exprimido en todas aquellas Lenguas, con que se puso en la muerte de Christo, en lo alto de la Cruz; y todo tan ajustado, graue, autorizado, y deuoto, y tan conueniente à lo demas que se ha referido del Edificio, que sin faltar en la igualdad, imita, y alienta el estilo artificioso, y rico, de su formacion, y està mouiendo al culto, reuerencia., y rendimiento de todos quantos entran alli<sup>925</sup>.

Santos no menciona a Bernini y evidentemente no dice nada acerca del fracaso de la obra, ya por entonces Felipe IV había encargado otro Crucifijo en Roma en este caso a Domenico Guidi, que llegaría en 1660 al monasterio de la mano de Velázquez<sup>926</sup>. En las siguientes ediciones Santos

---

<sup>923</sup> Stanislaw Frascchetti confundió en 1900 el «Corpo Santo» que recibió en 1649 Mariana de Austria en Milán como regalo del papa Inocencio X, con el Cristo de Bernini (*vid.* GARCÍA CUETO, 2010, p. 1083, nota 3), realmente se trataba del cuerpo momificado de Santa Beatriz, tal y como describe con detalle Jerónimo de Mascareñas (*vid.* MASCAREÑAS, 1650, p. 208), reliquia que junto con su rica caja, fue donada al monasterio, describiéndola Santos tanto en la *Descripción* como en la *Quarta parte* (*vid.* SANTOS, 1657, fol. 37vº; 1680, p. 163). El Cristo habría sido encargado seguramente en 1652, sirviendo de probable intermediario el conde de Oñate, virrey de Nápoles y de agente Juan de Córdoba. Baldinucci refiere el encargo del Cristo para el Panteón contemporáneamente al diseño del palacio de Niccolò Ludovisi en piazza Colonna, cuyas obras comenzaron en 1653, lo que sitúa el encargo por esas fechas. García Cueto ha documentado el pago de la obra por parte del don Diego de Aragón y Pignatelli, IV duque de Terranova, embajador español en Roma desde febrero de 1654 a junio de 1657: «[...] mas di al Bernin por la obra del Santo Cristo de bronce que S.M. me mando hacer mil escudos», *vid.* GARCÍA CUETO, 2005, p. 322; 2010, p. 1084, nota 7. Al conde de Oñate de hecho escribía Felipe IV el 25 de febrero de 1652 en relación a las esculturas romanas «que an de servir para San Lorenzo», *vid.* ATERIDO, 2006, p. 335.

<sup>924</sup> Según el diario del cardenal Fabio Chigi, futuro Alejandro VII, el Cristo de Bernini estaba terminado el 8 de febrero de 1654, el pago debió realizarse el 9 de marzo, no está claro si se procedió de forma inmediata al envío, según GARCÍA CUETO, 2005, p. 318; 2010, pp. 1088-1089.

<sup>925</sup> SANTOS, 1657, fol. 134.

<sup>926</sup> El encargo del Cristo a Domenico Guidi, discípulo de Algardi, fue gestionado también por el duque de Terranova, antes de terminar su embajada en Roma a mediados de julio de 1657, el envío a España debió de corresponder a su sucesor don Gaspar de Sobremonte, *vid.* GARCÍA CUETO, 2010, p. 1093. Llegó a España en julio de 1659 (MORÁN/RUDOLF, 1992). Según Tormo: «El año de 1659, llegó a España la Imagen del Christo Crucificado de bronce, y dorado, que mandó hazer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova, para la Capilla Real del Pantheon, entierro de los Catholicos Monarchas de España. Fue su artífice un sobrino de Julián Fineli, que siendo mozo, mostró en esta obra más de lo que se

no varía un ápice la descripción de la imagen del altar del panteón, únicamente precisa a partir de la segunda edición de 1667, que el material de las planchas pétreas que sirven de fondo al Cristo no era mármol, sino pórfido. Felipe IV mandó disponer el Cristo de Bernini en el altar de la capilla del Colegio dentro de un nuevo retablo de madera que se hizo exprofeso, tal y como cuenta Santos a partir de la segunda edición:

[...] ay vn Altar de altura de quatro pies, y tres varas y quarta de largo. Sobre èl se leuanta vn Retablo de cinco varas y media de alto, con sus Podios, Columnas, Arquitrave, Friso, y Coronacion de mucha curiosidad; y en el Frontispicio vn Floron de grande bizzarria; y todo hecho vna ascua de oro, con molduras, filetes, hojas, y otros ornamentos de gustosa composicion. Formase en medio de este Retablo vn Nicho, ò Capilla quadrada, en que està colocada vna Imagen de Christo Señor nuestro Crucificado, de preciosissima hechura. Es de Bronze, y estuuu antes en la Capilla del Panteon, y por ser pequeño para allí, aunque tiene cinco pies de alto, mandò el Catolico Rey Filipo Quarto se pusiesse aqui, y se le hiziesse este Retablo, para que estuiesse con toda decencia. Acompañan este Altar, y Retablo dos Pinturas a los lados; vna, la Anunciación de nuestra Señora; y otra, el Nacimiento de nuestro Señor, de lo bueno de lo antiguo<sup>927</sup>.

Santos de nuevo escamotea el nombre del autor y explica que se quitó del Panteón por resultar pequeño, lo que efectivamente no resulta convincente en la medida que el de Guidi es todavía más pequeño. La clave para entender las razones de la sustitución nos las da el propio Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden* de 1680, cuando describe con más detalle el Cristo del altar del Panteón, ya con total seguridad el definitivo de Domenico Guidi, aunque tampoco recuerda su nombre:

El Crucifixo es de Bronce dorado, de 5 pies de alto, de excelente echura, obrado en Roma: la Cruz de Marmol negro, y el Titulo de la Cruz de Bronce dorado, expressado en todas aquellas lenguas con que se puso en la muerte de nuestro Redemptor. Quedò todo tan ajustado y graue, autorizado y deuoto, que junto con hazer admiracion, mueue al Culto y reuerencia à todos

---

esperaba. Trajéronle a Palacio por el mes de noviembre, y fue visto de su Magestad en la Pieza Ochavada, y luego mandó a Diego Velázquez diese orden de llevarlo a San Lorenzo el Real, y que fuese también allá, para ver la forma que se avia de tener en su colocación; hízolo como su Magestad lo mandaba”, en TORMO, 1925 pp. 366-369. Fue remitido por trámite de Terranova, ya en Madrid, como superintendente de las obras reales desde 1658 y en sustitución del marqués de Malpica, que lo era el año anterior (García Cueto, 2005, pp. 320 y 322; 2010, p. 1095, nora 46). Guidi sigue los modelos de Algardi, en concreto el Cristo de cartón encolado y policromado realizado en 1653 para Vincenzo Monticelli, hoy en la capilla del Governatorato de Roma, que a su vez sigue un modelo perdido realizado para Ercole Alamandini, *vid.* García Cueto, 2010, p. 1095, fig. 3). Posiblemente Velázquez fuera el responsable de su colocación: TORMO, 1925, pp. 117-145; GÓMEZ MORENO, 1963, pp. 491-520; PORTELA SANDOVAL, 1985; MARTÍN GONZÁLEZ, 1983, pp. 242-243; *Idem.*- 1991, pp. 192-197.

<sup>927</sup> SANTOS, 1667, fol. 94vº; *Idem*, 1681, fol. 77vº; 1698, fol. 92vº.



quantos entran alli. El Crucifixo tiene, no tres clauos, como comunmente, sino 4. dos en las manos, y dos en los pies, segun la reuelacion de Santa Brigida, y toda la Efigie representa tan viuamente los dolores que padeciò el Señor en aquel suplicio, que causan gran compasión<sup>928</sup>.

Lo que viene a decir Santos indirectamente, es que efectivamente el Cristo de Bernini fue descartado por motivos iconográficos, por llevar tres clavos y no mostrar de forma convincente el dolor. La cuestión de los cuatro clavos, desarrollada ampliamente por Pacheco, bien podría haberla introducido Velázquez<sup>929</sup>. De todas formas se trata de una exigencia que afecta curiosamente sólo y en concreto al Cristo del Panteón, ya que no existe ningún problema en colocar el de Tacca, con sus tres clavos, presidiendo el altar de la sacristía del templo, rodeado de pinturas, que como *La Perla*, o la *Visitación* de Rafael, constituyen auténticos manifiestos contrarios a los dictámenes iconográficos de Pacheco. Visto desde una perspectiva artística internacional, el caso podría entenderse como un desplante absoluto a Bernini<sup>930</sup>, cuya obra terminará en un lugar menor, dentro de un retablo de madera dorada<sup>931</sup> y en compañía de pinturas del Bosco y Van der Weyden.

Frente al disimulo del padre Santos, que desconoce, o hace caso omiso, de la biografía de Bernini publicada por Baldinucci en 1682, y lo mismo Ximénez que sigue repitiendo lo mismo nada menos que en 1764<sup>932</sup>, está el testimonio de Antonio Ponz cuando en su visita a la capilla del Colegio dice con total acierto:

[...] hay un excelente Crucifixo de bronce algo menor que el natural, y este ha de ser el que Felipe Baldinucci, en el catálogo de las obras del gran profesor Lorenzo Bernini, dice que hizo para la real capilla del Señor Felipe IV, en donde expresa el tamaño, y la materia de la figura, y se

---

<sup>928</sup> SANTOS, 1680, p. 177.

<sup>929</sup> Según García Cueto, los asesores artísticos de Felipe IV y «puede que el propio Velázquez, posiblemente también emitieron un juicio negativo», *vid.* GARCÍA CUETO, 2010, pp. 1090-1092.

<sup>930</sup> Felipe IV recompensó a Bernini con una cadena de oro, según refiere FAGIOLO DELL'ARCO, 2001, p. 290; GARCÍA CUETO, 2010, p. 1092, nota 34. Según Baldinucci, Bernini realizó otro Cristo similar para sí mismo, que regaló en Francia al cardenal Sforza Pallavicino, y en 1656 Fabio Chigi ya por entonces papa Alejandro VII, mostró interés por conseguir un Cristo análogo al realizado para el rey de España. En la línea del Cristo escurialense está el modelo de 1658 de Cristo muerto realizado para los altares de la basílica de San Pedro, por Ercole Ferrata con la supervisión de Bernini *vid.* GARCÍA CUETO, 2010, pp. 1092-1093 y 1096.

<sup>931</sup> Este retablo correspondió a José de la Torre a partir de una traza elegida por el mismo Felipe IV: (AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 3ª época, 2995, nº 2, fascículo 71. Pagos de Francisco de Arce, Alcázar de Madrid, 1657-1660: «A Joseph de la Torre architecto y ensamblador vezino desta villa dos mill y quatrocientos reales que valen ochenta y un mill y seiscientos maravedís por quenta de quatro mill y seiscientos reales en que se concertó con él hacer el retablo y adorno para el santo Xpto de bronce que se a de poner en la Capilla del Colexio del Conbento Real de san Lorenço en el Escorial conforme a la traza que elijio Su Mag.d», en GARCÍA CUETO, 2005, p. 320, nota 13; 2010, pp. 1095-1096, nota 48.

<sup>932</sup> *Vid.* XIMÉNEZ, 1764, pp. 155-156.

colige también por su artificio, y por la circunstancia de haber estado antes en la capilla del panteon, que naturalmente será la que quiere expresar el Baldinucci<sup>933</sup>.

### V.III. UNA FUENTE MÁS SOBRE EL PANTEÓN REAL DE EL ESCORIAL:

En 1627 fray Martín de la Vera, XV Prior del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y Superintendente de sus obras, dejaba vacante el cargo tras ser acusado por los maestros de cantería de desviar los fondos reales destinados a la obra del Panteón. Como ha señalado Agustín Bustamante «por primera vez, en toda la historia del Escorial, el Prior perdía la partida»<sup>934</sup>. El asunto, oportunamente silenciado por las crónicas jerónimas, y en concreto por el padre Santos, fue un escándalo en toda regla, que vino a romper el vínculo de confianza y fidelidad entre el rey y los religiosos. En este capítulo analizaremos algunos aspectos de la controvertida Superintendencia de fray Martín de la Vera, así como las causas de su enfrentamiento y enemistad con don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, principal interesado en la caída del jerónimo. En ese contexto, cobra especial relevancia situar el libro *Instrucción de eclesiásticos*<sup>935</sup>, que De la Vera dedica a Felipe IV tres años después del escándalo, en lo que parece un intento por recobrar el favor real. Nos centraremos en el capítulo III en el que el jerónimo reflexiona sobre la significación de la cripta y se refiere, aunque escuetamente, al estado de sus obras. Una fuente más sobre el Panteón, que pese a la implicación e interés de su autor, creemos que ha pasado desapercibida para la crítica<sup>936</sup>.

---

<sup>933</sup> PONZ, [1788] 1972, p. 221. También Ceán Bermúdez en su descripción de 1776 se refería al pasaje de Baldinucci cuando en el altar de la capilla del Colegio anota: «Crucifijo de bronce... Baldinuci», obviamente no se trata de un error de atribución como pensaba el padre Custodio Vega.

<sup>934</sup> A. BUSTAMANTE, «El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1992, p. 187.

<sup>935</sup> INSTRUCCION / DE ECLESIASTICOS. / Preuia i Necesaria. / Al buen vso i practica de las Çeremonias / mui util i prouechosa a Eclesiasticos i seglares / para saber como ande orar i adorar a Dios en lo / diuino i onrrar a los ombres en lo politico. Dedicala i consagrala con todo acatamiento / a la piedad del no menos pio que Catolico Monarca / D. FILIPE IIII. N. S<sup>or</sup>. / Rei de las Españas, i de las Indias. / Fr. Martin de la Vera. Monge del glorioso P<sup>e</sup>. / S. Geronimo professo de la Casa de S<sup>t</sup>. / Lorenço el Real en Escorial. / EN MADRID. / En la Imprenta Real. Año. 1630.

<sup>936</sup> El Panteón de El Escorial es uno de los conjuntos mejor documentados y estudiados de la Historia del Arte en España siendo fundamentales los estudios de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, nº 27, vol. 32, 1959, pp. 199- 213; *Idem*, «Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, nº 26, 1960, pp. 230-235; *Idem*, «El Panteón de El Escorial», *Goya*, nº. 56/57, 1963, pp. 140-147; *Idem*, «El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, nº 47, 1981, pp. 265-284; F. NAVARRO, «El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial», en *El Escorial, IV Centenario de la Fundación del Monasterio*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, t. II, pp. 717-738; A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, pp. 161-215.

La historia del Panteón de El Escorial comienza en el otoño de 1617 cuando Felipe III decide retomar el antiguo proyecto de cripta funeraria iniciado por su padre Felipe II. La obra implicaba dar salida a la sorprendente iglesia circular proyectada por Juan Bautista de Toledo debajo del altar mayor y que una vez construida por Juan de Herrera, fue desestimada por el Rey Prudente, al parecerle oscura, triste, indecorosa, y de difícil acceso<sup>937</sup>. En 1618 comenzaron las obras con trazas del arquitecto real Juan Gómez de Mora<sup>938</sup> y aparejo de Pedro de Lizargárate<sup>939</sup>. Ambos serán los encargados de convertir en realidad tangible el flamante proyecto de reconversión de la cripta ideado por el pintor-arquitecto Giovanni Battista Crescenzi, noble romano llegado a España con la recomendación del Cardenal Zapata y el prestigio de haber trabajado como *Soprintendente* artístico del papa Paulo V. Su condición de pintor-arquitecto a la italiana le facultaba por medio del *disegno* a dar trazas de arquitectura, al margen de que estuviera o no capacitado para ejecutarlas. Su condición de noble, hermano además de un cardenal papable, le permitirá disfrutar de un trato privilegiado y de un sueldo superior al de los demás maestros. Como es sabido, ambos condicionantes vendrán a revolucionar los modos tradicionales de concebir las obras reales, poniéndose a prueba el cambio en un espacio que encerraba una enorme complejidad técnica<sup>940</sup>.

---

<sup>937</sup> Vid. J. de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2000, vol. II, p. 502. Cfr. A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 168 y ss.

<sup>938</sup> Sobre la actividad escurialense de Gómez de Mora (1586- †1648), Vid. E. LLAGUNO; J. A. CEÁN, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, t. III, pp. 153-160 y 353 y ss.; V. TOVAR, *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983, pp. 130, 137, 394; *Idem*, *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1986; *Idem*, «El arquitecto Juan Gómez de Mora y su relación con lo escurialense», en *Real monasterio-palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, C.S.I.C., Madrid, 1987, pp. 185-202; J. RIVERA, «Juan Gómez de Mora: reformas en el cuarto del príncipe de San Lorenzo de El Escorial», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, nº 50, 1984, pp. 439-442.

<sup>939</sup> Desde 1617, el vizcaíno Pedro de Lizargárate (†1629), se ocupa de localizar las canteras para la extracción de piedra, el 12 de septiembre de 1620 es nombrado específicamente Aparejador del Panteón, Vid. E. LLAGUNO; J. A. CEÁN, *op. cit.*, 1829, t. III, pp. 140-142 y 349 y ss.; A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, 1992, p. 180.

<sup>940</sup> Del proyecto de Panteón ideado por Crescenzi (1577-†1635), solo contamos con el testimonio de Carducho, al citar entre las pinturas que tenía el romano en su palacio de Madrid: «[...] el modelo q hizo por mandado de su Magestad para los entierros de los Reyes. por cuya traça y gouierno se executò en el Escorial [...]» V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, Francisco Martínez, Madrid, 1633, fol. 149vº. Las fuentes literarias coetáneas no dudaron en atribuir el Panteón a Crescenzi, empezando por Cassiano dal Pozzo (1626), Carducho (1633), Baglione (1642), Lázaro Díaz del Valle (1656-1659) y Palomino (1724), Cfr. G. del VAL, «Giovanni Battista Crescenzi: problemas metodológicos en el análisis de su historiografía artística», *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2010, pp. 351-363. El Padre Santos, principal cronista jerónimo del Panteón, omite el nombre de Gómez Mora y da al italiano la primacía seguido de Lizargárate, Vid. F. DE LOS SANTOS, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Imprenta Real, Madrid, 1657, fol. 117 y ss.; noticia que repite en todas las ediciones de su obra (Madrid, 1667, 1681, 1698) y en la *Qvarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*, Bernardo de Villa Diego, Madrid, 1680, p. 171, Vid. Edición facsimilar con estudio preliminar en F. J., CAMPOS, Edes, San

Fray Martín de la Vera en su *Instrucción de eclesiásticos*, se refiere al testimonio de un «agudo, i discreto cavallero» que viendo la obra del Panteón «muy en sus principios: dixo, que toda la fabrica de S. Lorenzo el Real es un joyel, i a queste entierro la joya»<sup>941</sup>. En efecto el proyecto de reconversión de la iglesia subterránea se hizo partiendo de los mismos parámetros de suntuosidad y magnificencia de la Capilla Mayor del templo de San Lorenzo. Toda la arquitectura de granito iría revestida de mármoles y jaspes pulidos como espejos sobre los que se desplegaría una profusa decoración vegetal realizada en bronce dorado. Para aprovechar al máximo el espacio se dejó un único acceso y se suprimieron las primitivas tribuna y sacristía. El suelo se ahondó cinco pies y medio para que la cripta tuviera una correcta proporción dupla que remitía al insigne modelo del Panteón de Roma, aunque en planta la circunferencia se sacrificó transformándose en un ochavo articulado en alzado por dobles pilastras corintias.

Los reyes y reinas de España, junto con la pareja imperial, reposarían en sarcófagos idénticos sostenidos por garras de león y colocados unos sobre otros, como los primeros cristianos lo habían hecho en las recién exploradas catacumbas de Roma. Al igual que en aquellas, la cripta sería una iglesia subterránea iluminada por medio de lámparas, cuya luz artificial reverberaría sobre los mármoles y bronce de forma espectral. En los más hondos cimientos del edificio conformador y emblemático del clasicismo español, se estaban poniendo las bases de un nuevo sentido de la iluminación, el lujo y la ostentación que llegado desde Roma, tendrá consecuencias determinantes en el desarrollo de la arquitectura barroca en España.

El coste de la magnificencia no pasó desapercibido a sus contemporáneos, como Lorenzo Van der Hammen, que en su descripción de El Escorial refiere que:

«El panteón y entierro donde han de estar con más adorno los cuerpos de las personas reales [...] no está acabado hasta ahora, pero se están haciendo modelos para ver cómo se ha de acabar, y es

---

Lorenzo de El Escorial, 2009. Esta predilección por el italiano vino a eclipsar la ampliamente documentada labor de Gómez de Mora, lo que llevó a nuestra historiografía desde Llaguno, a reivindicar el papel del conquense en detrimento del romano. Sobre Crescenzi *Vid.* R. TAYLOR, «Juan Bautista Crescenzi y la arquitectura cortesana española (1617-1635)», *Academia*, nº 48, 1979, pp. 63-126; V. TOVAR, «Significación de Juan Bautista Crescenzi en la arquitectura española del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, nº 215, vol. 54, 1981, pp. 297-318; F. MARÍAS, «De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid», en *V Jornadas de Arte Velázquez y el arte de su tiempo*, C.S.I.C., Madrid, 1991, pp. 81-89; A. BUSTAMANTE, A., *op.cit.*, p. 180; J. L. BLANCO MOZO, «Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi», en *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del CEHA* (Valencia, 1996), Comité Español de Historia del Arte, 1998, p. 195; M. von BERNSTORFF, *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts: Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi*, Hirmer, Múnich, 2010; B. BLASCO ESQUIVIAS, *Arquitectos y tracistas (1526-1700): el triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2013, pp. 117-155.

<sup>941</sup> M. DE LA VERA, *op. cit.*, p. 32.

de tanta majestad y grandeza que los maestros que lo han de hacer dicen que costará más de ochocientos mil ducados»<sup>942</sup>.

Para la obra del Panteón, Felipe III quiso expresamente seguir el modelo empleado por su padre en la construcción del Real Monasterio<sup>943</sup>. Tal y como quedó establecido en la Instrucción de 1572, al frente de la obra se colocó no a un arquitecto sino a un aparejador y el Prior de San Lorenzo asumió la Superintendencia<sup>944</sup>. El cargo implicaba que el Prior, persona elegida por el rey a través de bulas pontificias, actuaba de supervisor e intermediario entre el monarca y la Junta de Obras y Bosques, a cuyo cargo estaba la traza y ejecución del proyecto. El papel del religioso era informar de primera mano al rey, controlar el aprovisionamiento y transporte de materiales, gestionar los recursos, firmar las nóminas y supervisar la buena ejecución de la obra, a cuyo «contento», debía quedar asentada pulida y perfeccionada.

La obra del Panteón comenzó bajo la Superintendencia del navarro fray Juan de Peralta, Prior desde 1615<sup>945</sup>, sucediéndole en el cargo fray Martín de la Vera el 22 de mayo de 1621. Según los Actos Capitulares su elección fue «mui conforme al gusto» del nuevo rey Felipe IV, de la Comunidad y de la Orden «por conocer todos la Prudencia, afaulidad y letras de su Paternidad»<sup>946</sup>. Fray Martín había nacido hacia 1561 en el pueblo cacereño de Garganta la Olla, en

---

<sup>942</sup> Citado en: ANDRÉS, G. de, «La descripción de S. Lorenzo el Real de la Victoria del Escorial por Lorenzo van der Hamen (1620)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX, 1973, p. 260. El testimonio de Van der Hammen sobre el concurso de modelos se une al dado por Baglione en su *vita* de Crescenzi: «[...] poi gl'impose il disegno per le sepolture Regie, e con altri virtuosi di quei luoghi concorrendo, fece anch'esso il suo Modello, & essendo tutti posti nella Galleria dell'Escuriale, il Rè giudicò quello del Romano esser'il migliore [...]» G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Andrea Fei, Roma, 1642, p. 365 y F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1657, fol. 117; *Idem, op. cit.*, 1680, p. 171.

<sup>943</sup> Como ha señalado Bustamante, la Real Cédula para la construcción del Panteón dada por Felipe III el 18 de febrero de 1618 «en algunos aspectos, es idéntica a la creada por Felipe II para la edificación de El Escorial», A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, pp. 174- 176.

<sup>944</sup> Ya desde la primera Instrucción para la obra de 1563 se da preferencia al Prior pero es en la de 1572 cuando se estipula que «para quitar confusión y para que con más claridad y buen orden se haga lo que tenemos mandado [...] primeramente queremos y es nuestra voluntad que de aquí adelante el prior del dicho monasterio sea superior y cabeza de la dicha fábrica y obra, y tenga la superintendencia gobierno y administración de todo lo a ella tocante y dependiente, a quien todos los nuestros ministros y oficiales y gente laborante que en ella residen y residieren, reconozcan y obedezcan por superior y se cumpla y execute lo que por él fuere resuelto, acordado y determinado que en la prosecución de la dicha obra se debe hacer». Citado en: M. MODINO, *Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial*, vol. I, Patrimonio Nacional, Madrid, 1985, p. 30. Vid. J. ZARCO CUEVAS, «Instrucción de Felipe II para la fábrica y obra de San Lorenzo el Real de El Escorial», *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. III, (1918), Cimbório, San Lorenzo de El Escorial, 1990.

<sup>945</sup> Peralta fue prior del Monasterio tres trienios (1612-1621), Vid. L. MANRIQUE (ed.), *Libro primero de los Actos Capitulares del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2004, vol. I. 1, pp. 274, 315, 352.

<sup>946</sup> L. MANRIQUE, *op. cit.*, p. 371. El 15 de mayo de 1624 es confirmado por su Comunidad para un segundo trienio como prior de San Lorenzo, L. MANRIQUE, *op. cit.*, p. 389.

la Vera de Plasencia<sup>947</sup>. El 26 de octubre de 1584 tomó el hábito en San Lorenzo el Real, apenas dos meses después de colocarse la emblemática última piedra del edificio. Podía enorgullecerse de haberse educado en la época crucial del Monasterio, según refiere Picatoste, fue discípulo de Arias Montano, con el que aprendió matemáticas, esfera y lenguas, así como del Padre Sigüenza, que le promovió a ser pasante en el Colegio y le tuvo en la Real Biblioteca<sup>948</sup>.

El padre Santos será el responsable de escribir su vida en la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*.<sup>949</sup> Destaca en De la Vera su «inteligencia de las lenguas Hebrea y Griega, en las Mathematicas, y en todo genero de buenas letras», lo que le valió la cátedra de Artes en los colegios de Benavente y Párraces. Después pasó a ocupar el priorato del monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Carmona. En Sevilla pudo demostrar sus dotes negociadoras, gestionando con éxito los litigios de San Lorenzo por la impresión del Nuevo Rezado y la Bula de Cruzada. Fue también Prior de los monasterios de Santa Ana de Tendilla en Guadalajara y de San Jerónimo de Espeja en Soria, desde donde fue llamado para ocupar el priorato de San Lorenzo el Real en 1621<sup>950</sup>.

Este ascenso no parece fortuito teniendo en cuenta que el monasterio de Espeja era desde 1525 patronato, panteón y palacio de la Casa de Avellaneda<sup>951</sup>, luego de los condes de Castrillo, cuyo título heredaría en 1629 María de Avellaneda Delgadillo y su consorte desde 1623, don García de Avellaneda y Haro, hermano del marqués del Carpio y sobrino nieto del Conde-Duque de Olivares<sup>952</sup>. Seguramente no fue la providencia sino el propio círculo familiar del valido, el que

---

<sup>947</sup> Hijo de Francisco Hernández e Isabel Moyal, labradores, *Vid.* J. ZARCO CUEVAS, *Los jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Imprenta del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, 1930, p. 103. La fecha de nacimiento no se ha podido precisar, tampoco se ha localizado su partida de bautismo, al parecer donó a la ermita de San Martín en Garganta la Olla un «misal nuevo dorado», Cfr. T. MARTÍN, «Fray Martín de la Vera. En torno a una biografía», en *XXX Coloquios Históricos de Extremadura: homenaje póstumo a Juan Antonio de la Cruz Moreno (24-30 septiembre 2001)*, Trujillo, 2002, pp. 409-418; *Idem*, «Dos imágenes y una figura (aproximación documental e icónica a fray Martín de la Vera, XV Prior de San Lorenzo del Escorial)», en *El Monasterio de El Escorial y la pintura. Actas del Simposium 1/5-IX-2001*, F. J. CAMPOS (coord.), Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 581-603.

<sup>948</sup> F. PICATOSTE, *Apuntes para una Biblioteca científica española del siglo XVI*, Tello, Madrid, 1891, p. 330.

<sup>949</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, pp. 754-756.

<sup>950</sup> Dice el Padre Santos que De la Vera en el monasterio de Tendilla: «Tenia con la gloriosa Santa Ana (vocación del Monasterio) santos coloquios [...]»; en Espeja fue: «el primero en el Choro, en la oracion, y en los demás mouimientos regulares de la Comunidad, hizo gran fruto, y dexò memoria de gran Prelado. Estando en aquel Conuento le nombrò el Señor Rey Filipo Quarto por Prior de su Santa Casa de S. Lorenço [...]» F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 754.

<sup>951</sup> Cfr. I. MATEOS, A. LÓPEZ-YARTO, J. M<sup>a</sup>. PRADOS, *El arte de la Orden Jerónima*, Iberdrola, Bilbao, 1999, pp. 262-265.

<sup>952</sup> En 1635 con trazas de Crescenzi se realiza un nuevo retablo para la capilla mayor del monasterio de Espeja con lienzos de Maíno, *Vid.* F. MARÍAS; M<sup>a</sup>. C. DE CARLOS VARONA, «El arte de las “acciones que las figuras mueven”: Fray Juan Bautista Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid», en *Juan Bautista Maíno*, catalogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 20 octubre 2009 – 17 enero 2010), Madrid, 2009, pp. 57-75; J. M<sup>a</sup>. CRUZ YABAR, «El retablo mayor del monasterio jerónimo

propició que fray Martín de la Vera ocupara la máxima autoridad de San Lorenzo el Real. El Padre Santos en la vida del religioso no dice nada al respecto, pero sí aporta un dato importante para situar a De la Vera en un determinado y trascendental círculo de poder: «[...] muchos hombres Doctos le comunicaban, y especialmente el Eminentísimo Señor Cardenal Zapata tuuo con él estrecha amistad, estimandole por obseruante y por Docto, que assi lo dezia su Eminencia»<sup>953</sup>. Si como dice Santos, De la Vera mantuvo una «estrecha amistad» con don Antonio Zapata y Cisneros, el todopoderoso cardenal introductor de Crescenzi en la Corte, el mismo que bautizó al príncipe Baltasar Carlos y lo juró como príncipe en San Jerónimo el Real<sup>954</sup>, podremos entender mucho mejor la capacidad de subsistencia del jerónimo una vez surgido el conflicto con el Conde-Duque de Olivares.

En octubre de 1621, Felipe IV hizo su primera visita al Monasterio como rey, vestido él y toda su corte de luto corto. Según relata el Padre Santos: «baxò inmediatamente à vèr la obra del Pantheon [...] y mandò se prosiguiesse», atendiendo con ello las últimas voluntades de su padre. No obstante: «por causa de los Ministros fue esto con algun espacio, que suelen ser Remoras de la piedad de sus Principes, llevando su rumbo a diferente Norte»<sup>955</sup>. Santos lanza uno de sus característicos órdagos sin nombre, acusando sibilinamente al Conde-Duque de desviar la atención del rey de las obras del Panteón. A continuación y como un hecho asociado, relata el conflicto que generará la enemistad entre el valido y el Prior.

El mismo mes de octubre de 1621, Olivares remitió a De la Vera un memorial en el que, sin más preámbulo, planteaba que las dehesas de Campillo y Monesterio, propiedad del Monasterio, les fueran conmutadas a los jerónimos por otras tierras. Se trataba de un ataque perfectamente calculado por el valido ya que ninguna de esas dos dehesas figuraban en la Carta de fundación y dotación del Monasterio de 1567. Además, desde 1603, su jurisdicción civil y criminal no dependía de los monjes sino del Alcalde Mayor de El Escorial<sup>956</sup>, cargo que aunque

---

de Santa María de Espeja. Una vieja imagen y una nueva visión», *Archivo Español de Arte*, nº 334, 2011, pp. 125-138.

<sup>953</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 756.

<sup>954</sup> Antonio Zapata y Cisneros, hijo del Conde de Barajas, había comenzado su carrera bajo los auspicios de Felipe II, llegando a ser miembro de los Consejos de Estado y de Guerra, Inquisidor General, Cardenal protector de España en Roma, Virrey de Nápoles (1621-1622), y desde 1625 administrador del arzobispado de Toledo durante la minoría de edad del Cardenal Infante don Fernando, a quién dedicó su *Discurso de la obligación en conciencia y justicia que los prelados tienen en proveer las dignidades y beneficios eclesiásticos*, (Madrid, 1629). Murió en Madrid el 23 de abril de 1635, *Vid.* J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Benito Cano, Madrid, 1789, vol. I, pp. 130- 133.

<sup>955</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, pp. 109-110.

<sup>956</sup> Las antiguas aldeas de Campillo y Monesterio, una vez despobladas y adehesadas, habían sido las últimas propiedades entregadas a los jerónimos por Felipe II ya en su lecho de muerte a través de un codicilo que presentaba muchos problemas de forma. En julio de 1603 siendo Prior el Padre Sigüenza,

dependía del Prior, abría una vía de acceso a Olivares para introducirse en la gestión del codiciado patrimonio jerónimo. La respuesta del Prior no se hizo esperar, el 10 de octubre escribe una carta en la que con contundente diplomacia comunicaba la inviabilidad del proyecto. A este documento alude Santos en su *Historia*<sup>957</sup> y fue transcrito íntegramente por José Quevedo:

«[...] dudo yo esta casa pueda pasar quitándole el pasto de los carneros, y en general de que esta hacienda es dote y propiedad de iglesia, dada con gravísimas y grandísimas cargas y obligaciones. Esto supuesto, este convento no lo puede enagenar sin incurrir en excomunión, salvo concurriendo una de las tres causas que pone el derecho: necesidad, piedad, eminente utilidad [...] Lo demás dejo á la ponderación de V. E., como de caballero docto, cristiano y pio»<sup>958</sup>.

Ninguna de las tres causas esgrimidas por el Prior, parecían justificar las intenciones de Olivares, ya que según relata el Padre Santos, su objetivo era «(según se dixo) edificar en la de Campillo el Palacio del Buen Retiro, que despues fabricò en Madrid junto à nuestro Real Conuento de San Geronimo»<sup>959</sup>. Esta noticia, adelanta a 1621 los deseos de Olivares de configurar un retiro recreativo para el monarca que además pudiera administrar y controlar personalmente. Como es sabido, los deseos de Olivares no se comenzaron a materializar hasta 1630, tras conseguir precisamente la alcaidía del cuarto Real de San Jerónimo<sup>960</sup>. Desde principios del siglo XVII las dehesas de Campillo y Monesterio, gracias a toda a una serie de mejoras que siguieron en curso durante la construcción del Panteón, se estaban definiendo como el principal espacio cortesano de recreación cinegética en las inmediaciones del Real Monasterio<sup>961</sup>. A la sazón, Campillo fue el escenario elegido en 1623 para que Felipe IV se despidiera con emoción del

---

los jerónimos consiguieron que Felipe III legalizara todas las posesiones entregadas al Monasterio, aunque con restricciones específicas para Campillo y Monesterio, cuya jurisdicción civil y criminal se reservaba el rey a través de la figura del Alcalde Mayor de la Villa de El Escorial, *Vid.* G. SÁNCHEZ MECO, *El Escorial: de Comunidad de Aldea a Villa de Realengo*, Ayuntamiento de El Escorial, El Escorial, 1995, pp. 242- 258.

<sup>957</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 755: «respondiòle el Prior las dificultades Canonicas que tenia el caso (en vna Carta bien discreta, que se guarda Original en el Archibo)».

<sup>958</sup> J. de QUEVEDO, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comúnmente del Escorial*, Eusebio Aguado, Madrid, 1854, pp. 108-109.

<sup>959</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 755 y p. 110.

<sup>960</sup> J. BROWN; J. H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (1980), Taurus, Madrid, 2003, p. 55 y ss.

<sup>961</sup> Desde 1613 con trazas de Juan Gómez de Mora comenzó un proceso de restauración ampliación y embellecimiento de los dos principales edificios existentes: el torreón de Campillo y el palacio de Monesterio, Cfr. V. TOVAR, *op.cit.*, 1987, pp. 185-202; A.A.V.V., *Arquitectura y desarrollo urbano. Comunidad de Madrid (zona oeste)*, t. V, Comunidad de Madrid, C.O.A.M., 1998, pp. 307-316.



Príncipe de Gales, levantándose en recuerdo una columna trofeo sobre la que luego volveremos<sup>962</sup>.

Seguramente Olivares no esperaba toparse con la oposición del Prior De la Vera, que lejos de convertirse en un peón manejable, demuestra a través de sus cartas y papeles un carácter fuerte, directo e incluso áspero. La guerra entre ambos no había hecho más que comenzar, ganando el religioso el primer asalto ya que todos los pleitos iniciados por el valido se resolvieron a favor del Real Monasterio, de cuya integridad patrimonial dependía, al fin y al cabo, la estabilidad ultra terrena de la Casa de Austria<sup>963</sup>. Tampoco fructificaron los intentos de Olivares de desprestigiar a los jerónimos poniendo en entredicho la tradicional comida anual del monarca en el refectorio de los monjes, al considerarla poco apropiada de la Majestad Real<sup>964</sup>. No obstante, en los años siguientes, Olivares no cesó en su intento por controlar las mencionadas dehesas<sup>965</sup>, abriendo un camino que más tarde retomaría Fernando de Valenzuela con el mismo resultado infructuoso y la misma oposición del también enérgico Prior fray Marcos de Herrera.

---

<sup>962</sup> Vid. G. de ANDRÉS, «La despedida de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en El Escorial (1623) y la columna-trofeo que se levantó para perpetua memoria», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, X, 1974, pp. 113-132.

<sup>963</sup> Sin mencionar directamente a Olivares, Santos dice que Felipe IV respondió sobre el asunto a «un gran Ministro suyo... No os canseis, que estas haciendas son de los Religiosos, como este Capote es mio», F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 110. En la vida de Fray Martín de la Vera, sitúa la escena directamente en Campillo, siendo esta vez el interlocutor del rey «vno de los que le acompañaban... No os canseis, que son tan del Conuento estas Haciendas, como esta capa es mia, señalando su Magestad la que traía puesta» F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 755. Con más detalle y citando finalmente al valido se relata el asunto en un memorial de época de Felipe V: *Origen de las diferencias con las Guardas Mayores en punto de Bosques*: «hizo [Olivares] algunas jornadas a esta Real Casa con su Magestad y como estas Dehesas de Campillo y Monasterio en el común hablar se llaman Bosques, llevado de este sonido y agraziado en su amenidad y recreo, propuso a su Magestad se alzase en ellas y hiziese en Campillo el Retiro, que después se hizo junto a San Gerónimo de Madrid, a esta propuesta muchas veces hecha calló siempre el Señor Philipo Quarto como tan timorato y discreto, y llamando al Prior de secreto un día le dixo que le llevase la Carta de Dotación y escritura de entrega que hizo su padre de Campillo y Monasterio; hizolo asi el Prior, y su Magestad por lo que parece devio de leerlas por si mismo, pues volviendo otro día a caza y insistiendo el Conde Duque en su propuesta, le respondió su Magestad, no os canséis Conde, que eso no se puede hazer en conciencia, porque estos Bosques son tan propios del convento como ese capote es vuestro, y para que lo sepais bien, y no discurráis mas en ello, procurad leer las escrituras; con esto zeso el Duque en esta materia». Archivo de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, (R.B.M.E.), Caja XXII-10, citado en: J. J. RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los Bosques Reales de San Lorenzo del Escorial*, Visión Libros, Madrid, 2009, pp. 79-80.

<sup>964</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 110; J. de QUEVEDO, *op. cit.*, p. 109. No parece casual que fuera precisamente entre las dos construcciones reales de Campillo y Monasterio, en donde De la Vera decidiera construir en 1626 un molino de papel destinado a la impresión del Nuevo Rezado. El edificio, al margen de su utilidad, ponía de manifiesto el dominio de los jerónimos sobre ese territorio. Años más tarde fue derribado por el mucho ruido que ocasionaba espantando a los venados, Vid. L. MANRIQUE, *op. cit.*, p. 403.

<sup>965</sup> En 1639 Olivares conseguirá colocar en el puesto de Guarda Mayor de los Bosques de San Lorenzo a su aliado Francisco Lanaja: «con grandes preeminencias en estas Dehesas, todas o casi todas contrarias a la Carta de Dotación y entrega de ellas», R.B.M.E., Caja XXII-10.

El enfrentamiento entre el Prior y el valido coincide con el inicio de los problemas económicos que afectaron a la obra del Panteón. En vida de Felipe III la obra había progresado a buen ritmo, según la memoria redactada por el Prior Peralta el 28 de abril de 1621, todos los mármoles y jaspes del ochavo estaban asentados. Quedaban pendientes el remate de la cúpula, el altar, el pavimento y la escalera, en total se habían invertido «sesenta y tres mil y tantos ducados»<sup>966</sup>. Aunque Felipe III había querido emular el sistema constructivo de su padre, la obra del Panteón presentó novedades importantes, la más significativa concernía a la posición de Crescenzi, que dado su estatus y responsabilidad ideadora en el proyecto, asumió también la Superintendencia de la obra, reservándose de forma específica la labor del bronce. Por primera vez en la historia del Real Monasterio, los bronce se harían directamente en el Sitio, en un taller dispuesto por Crescenzi con personal que él mismo fue a reclutar a Italia<sup>967</sup>.

Aparentemente las dos superintendencias simultáneas de Crescenzi y De la Vera no entraron en conflicto, lo que hubiera resultado improcedente dado el rango del italiano y máxime si tenemos en cuenta que el jerónimo era afín a Zapata. Otra cuestión es que los jerónimos desconfiaran de la novedad de un cargo que en definitiva venía a desdibujar el control absoluto que tradicionalmente habían tenido sobre las obras del Monasterio. Santos en su *Descripción breve* lanza un órdago a Crescenzi, póstumo y sin citarle, al mencionar entre los «accidentes graves» que detuvieron la empresa: «el estar apartado de aquí el Superintendente de la Obra, viuiendo en Madrid, con cuya ausencia, los Maestros, y Oficiales, no andauan con el cuydado, y vigilancia, que conuenia»<sup>968</sup>. Con ello el historiador venía a reivindicar la Superintendencia como una competencia exclusivamente jerónima.

Crescenzi asumió la Superintendencia específica del bronce y De la Vera la del resto de la obra de cantería. La gestión económica quedó separada en dos bloques diferenciados. El italiano contaba con un presupuesto específico del que podía disponer sin intervención del Prior. De la Vera, siguiendo el modelo tradicional, gestionaba el resto de la obra, correspondiéndole una de las tres llaves del arca en donde se depositaban los fondos reales. Las otras dos llaves quedaban en manos del veedor-contador Pedro de Quesada, y del pagador Sebastián Muñoz, encargado de hacer efectivas las nóminas, siempre con la firma y consentimiento del Prior o en su defecto del Vicario, cargo que durante el priorato de fray Martín, ocupará fray Bartolomé de Santiago. Por

<sup>966</sup> A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 182, nota 74.

<sup>967</sup> J. M<sup>a</sup>. AZCÁRATE, «Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV», *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XI, nº 42-43, 1962, p. 534; M<sup>a</sup>. V. GARCÍA MORALES, «El superintendente de las obras reales en el siglo XVII», *Reales Sitios*, nº 27, 1990, pp. 65-74; A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 176.

<sup>968</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1657, fol. 118.

tanto, el Prior de San Lorenzo tenía la llave que en el resto de obras reales correspondía al Maestro Mayor o en su defecto al Aparejador<sup>969</sup>.

El 22 de enero de 1622, en una carta cargada de la untuosidad correspondiente, De la Vera se dirigía a Felipe IV para felicitarle las Pascuas e informarle de varias cuestiones candentes, la principal era avisar que:

«[...] la obra del panteon anda muy floxa y casi del todo muerta por falta de dineros, a mi me toca el seruir en esso a V. M. de socilitador, y auisar de las faltas q en esso huuiese. La que al presente hay, es tan grande, que por ningun camino pueden ya los maestros y oficiales pasar adelante si V. M. no haze se les acuda con dineros con que coman y paguen lo que de fiado han comido. V. M. mande se acuda con mas beras a essto».

El rey de su puño y letra contesta al margen:

«[...] en lo [que] toca al panteon tendre cuydado de proveer lo mas presto q se pudiera vna partida de dinero porq no pare esta fabrica que es cosa q yo deseo que acabe muy bien y muy aprisa»<sup>970</sup>.

En la extensa documentación conservada en los archivos de Simancas y General de Palacio, De la Vera no duda en avisar en repetidas ocasiones de las nefastas consecuencias que tendría el progresivo endeudamiento de los canteros. No obstante la falta de liquidez, en su carta del 22 de enero, De la Vera no pierde la oportunidad de recordar el deseo del monarca de «que se hiziesen unos bufetes de piedra para la librería por quenta de lo que se gasta en el panteon»<sup>971</sup>. Se trata de los cinco magníficos bufetes que presiden la Real Biblioteca, realizados por Bartolomé Zumbigo con los mismos jaspes de Tortosa y mármoles de San Pablo de Toledo extraídos para la cripta funeraria<sup>972</sup>.

---

<sup>969</sup> Vid. J. M<sup>a</sup>. AZCÁRATE, «Instrucción para las construcción reales en el siglo XVII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, nº 26, 1960, pp. 223-224.

<sup>970</sup> Archivo General de Simancas (A.G.S.), Obras y Bosques, Leg. 349, fol. 272. Citado parcialmente en: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, 1959, p. 204 (A.G.S., Leg. 38 antiguo). De la Vera recuerda también a Felipe IV la tradición iniciada por su abuelo y continuada por su padre de «onrar a esta su casa y capilla con uno de los calices que offrece el dia de la epiphania del señor». Arriba al margen de la carta se lee: «Aunque su magd. no respondió a la causa del calix fue por oluido: que ya la tenia mandado dar a esta su casa».

<sup>971</sup> Sigue De la Vera: «bastaría q a la margen desta rubricado de V. M. mande se haga», a lo que el rey responde al margen: «mando q se agan las mesas para la libreria y deje mandado y assi lo ratifico». A.G.S., Obras y Bosques, Leg. 349, fol. 272.

<sup>972</sup> El 2 de agosto de 1640 Bartolomé Zumbigo cobra 34.640 reales por «la manufactura de los quatro Bufetes de Marmol de S. Pablo, con sus ocho pies de xaspes y embutidos: y ansi mismo de otros pies de lo mismo que hiço para otro Bufete, que falta para en medio de los dhos quatro: y ansi mismo dela

El 22 de agosto de 1622, De la Vera firma junto con el veedor y contador Pedro de Quesada un extenso memorial en el que solicita encarecidamente la supresión de una cédula real fechada el 14 del mismo mes y año, en la que se disponía la distribución desigual de cuatro mil ducados destinados al Panteón. Según el reparto correspondían dos mil al bronce, mil a la cantería, y otros mil para las obras de Campillo. A juicio del Prior esta distribución bloqueaba la prosecución de la obra, ya que «lo primero es la piedra, porque si ella no se labra no se puede vaciar el bronce, ni acoplar, y es lo mas dificultoso de hacer»<sup>973</sup>. Según refieren De la Vera y Quesada, la deuda contraída por la Comunidad en mármoles y jaspes, incluyendo sus portes desde Tortosa, Toledo y Vizcaya, ascendía a más de cuarenta y seis mil reales. El Prior concluye suplicando que «V. M. no mande se de al bronce tanta cantidad pues es tan necesario acudir a lo demas». No obstante, el 26 de agosto de 1622, Felipe IV ratifica escuetamente la conveniencia del reparto. Dos días después, De la Vera acepta con resignación, pero apostilla con orgullo: «ya los inconuenientes auiedo dado quenta dellos no corran por mi»<sup>974</sup>. Frase que puede entenderse como un auténtico punto de inflexión del Prior en su relación con la obra.

En los años siguientes De la Vera tendrá que soportar con resignación que con los mismos fondos y materiales destinados al Panteón se realicen otras obras reales ajenas a San Lorenzo. Caso del pedestal de jaspes de Tortosa del altar mayor del convento de la Encarnación<sup>975</sup>, o el espléndido sarcófago y nicho de la emperatriz María en las Descalzas Reales, ideado a la sazón por Crescenzi<sup>976</sup>. Con respecto al sepulcro imperial, el 6 de mayo de 1625, De la Vera escribe al

---

madera y manufactura de los quatro cajones inlussos en los dichos quatro bufetes, los quales mando hacer su Magd. para la librería principal del Monasterio de S. Lorenzo el Real por quenta de la dha obra» Archivo General del Palacio Real de Madrid (A.G.P.), Patronatos de la Corona, San Lorenzo, Caja 084: «Cuentas, nóminas y gastos de las obras del Panteón del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial».

<sup>973</sup> A.G.P., Administraciones Patrimoniales, San Lorenzo, Leg. 1826<sup>2</sup>, exp. 38.

<sup>974</sup> *Ibidem*.

<sup>975</sup> «Por el año de 1623 represento a S. M. la Señora Priora del Monasterio Real de la Encarnación que el Rey N. S. que este en el cielo [Felipe III] se hauia seruido de mandar, se trugese la piedra de mármol necessaria para el pedestal del Altar Mayor de este Monasterio, por quenta de la obra del Panteon [...]» A.G.S., Obras y Bosques, Leg. 331, fol. 259. Felipe IV dispone el deseo de su padre por Real Cédula del 28 de enero de 1624 dirigida al Prior De la Vera: «[...] por parte del Conuento de la Encarnación de Madrid se me a rreferido que el Rey mi Sr. y Padre que sancta gloria aya mando de palabra que la piedra que fuere menester para haçer las bassas sobre que a de cargar el retablo del Altar Mayor de la Iglesia de este conuento se truxese del las canteras de Tortosa por quenta de gasto del Pantheon que se açe en el monasterio y que se auia traído partedella y faltaua la demas. Suplicandome mandase que esto tuuiese efecto. Y lo e tenido por uien y mando ayais que se acaue de traer. La Piedra que por certificación de Pedro de Lizargarate aparexador de las obras de Alcaçar de Madrid que entiende en la obra del Pantheon Constare ser necessaria para estas basas, y q del dinero que probea para la obra del Pantheon se pague [...]» A.G.P., Patronatos de la Corona, San Lorenzo, Caja 013, exp. 12.

<sup>976</sup> Tal y como había apuntado J. A. CEÁN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. I, p. 375. El 7 de agosto de 1622 Felipe IV dispone el traslado a las Descalzas de uno de los sarcófagos terminados para el Pantéon, al resultar demasiado grande para el nicho del coro del convento madrileño, la infanta sor Margarita de la Cruz ordena la realización de un nuevo sepulcro con traza de Crescenzi. El 12 de abril de 1625 Felipe IV consigna que: «[...] por quenta de

secretario Ruiz de Ezcaray aceptando la provisión de fondos, aunque no duda en expresar su malestar ya que sería «muy buena ayuda de costa para el Panteon, y para quien anda por aca buscando prestado para que esta obra uaya adelante, pero pues S. M. lo quiere hagase muy en hora buena»<sup>977</sup>.

En 1625 la situación de los maestros de cantería se había vuelto insostenible. De la Vera asegura no tener fondos para pagarles, ni siquiera puede tasarse lo realizado mientras no quede asentado y se cierre la cúpula, a lo que se resisten los maestros<sup>978</sup>. En abril de 1626 la Comunidad acuerda en capítulo destinar a la obra siete mil ducados en plata hipotecando con ello sus rentas<sup>979</sup>. De nada sirvió, porque en julio los canteros dirigen una áspera ofensiva contra el Prior en la que aseguraban que llevaba catorce meses «sin darles dineros para la gente que con ellos a trauajado», lo que les había obligado a empeñarse hasta el punto «que no allan quien les preste un quarto». Además, afirman que De la Vera no muestra el menor interés por el Panteón, «malgasta» los fondos reales, e incluso tiene intención de: «quedarse con todos los dineros que S. M. tiene para aquella obra con socolor que le an coxido el dinero en la casa de la moneda de Segovia»<sup>980</sup>, en donde desde 1606 la Junta tenía consignados sus gastos<sup>981</sup>.

Aunque resulta difícil admitir que el Prior no tuviera interés por la obra, lo cierto es que el 20 de junio de aquel fatídico año de 1626, De la Vera se encontraba en la segoviana abadía de Párraces, de la que también era abad, disponiendo con el maestro de obras Alonso de Ávalos, la completa reconstrucción de la iglesia de Santa María. La obra implicaba retirar los viejos pilares y dejar un espacio diáfano elevando todos los muros de la iglesia «ocho pies en alto», sustituyendo «todas las bobedas viejas asi de las capillas, como la grande de la yglesia» que sería de una única

---

la obra del Pantheon de S. Lorenzo el Rl. se haga la vrna y el nicho y adorno para el entierro de S. Md de la Empz en conformd. de la traça que mostro a V. Md. Juo Bap Cescencio [...]» (A.G.P., Administraciones Patrimoniales, San Lorenzo, Legajo 1826<sup>2</sup>, expediente 32). El sepulcro fue realizado en el Real Monasterio, disponiéndose su traslado a las Descalzas el 16 de septiembre de 1631 (A.G.P., Administraciones Patrimoniales, San Lorenzo, Leg. 1826<sup>2</sup>, expediente 33). Sobre el tema, Cfr. J. L. BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007, pp. 139-141.

<sup>977</sup> A.G.P., Administraciones Patrimoniales, San Lorenzo, Leg. 1826<sup>2</sup>, exp. 32.

<sup>978</sup> Vid. A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 186.

<sup>979</sup> L. MANRIQUE, *op. cit.*, p. 402.

<sup>980</sup> A.G.S., Obras y Bosques, Leg. 332, fol. 450.

<sup>981</sup> Para el tema de los problemas de liquidez de la Real Hacienda durante los reinados de Felipe III y IV Vid. F. LABRADOR, «El gasto y la financiación de las obras y oficiales de los Bosques y Sitios Reales de Castilla entre 1609 y 1625», en XXXI *Encuentro APHES* (Coimbra, 18-19 de noviembre de 2011), pp. 3-4; *Idem*, «Gasto y financiación de los oficiales y obras de los Sitios Reales (1612-1635)», en *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*, J. MARTÍNEZ MILLÁN; M. RODRÍGUEZ RIVERO; G. VERSTEEGEN (coords.), Polifemo, Madrid, 2012, vol. II, pp. 1-52. Cfr. J. JURADO, J., *La economía de la corte. El gasto de la Casa Real en la Edad Moderna (1561-1808)*, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 2005; C. J. MORALES, «Gasto y financiación de las casas reales de Felipe III», en *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, J. MARTÍNEZ MILLÁN; M. A. VISCEGLIA (coord.), Mapfre, Madrid, 2008, t. I, pp. 1229-1257.

bóveda «llana de medio punto hurtado sin cornija, y en su lugar una faxa», como aún hoy puede verse. En septiembre se ponía la primera piedra de esa reforma que «ningun Prior de sus antecesores, ni los mismos Reies, se atreueron a emprender, por su mucho gasto y contradizion»<sup>982</sup>.

De la Vera debió volver a toda prisa de Párraces para recibir en el pórtico de San Lorenzo al Cardenal Francesco Barberini el 28 de junio del mismo año de 1626. Al día siguiente Crescenzi mostraba la obra del Panteón a la luz de dos antorchas y Cassiano del Pozzo en su diario sentenciaba: «estaría ya terminada si pagasen a los maestros»<sup>983</sup>. Tras la partida de los ilustres visitantes, el 17 de julio, la Junta de Obras y Bosques propone a Felipe IV retirar al Prior de la administración de la fábrica y quitarle la llave del arca de tres llaves procediendo a los pagos sin su consentimiento. La decisión, que no tenía precedentes, se ratifica por Real Cédula del 27 del mismo mes<sup>984</sup>. En agosto, De la Vera contraataca a través de sendos memoriales en los que invoca su condición de Prior y Superintendente, así como el «descredito» que suponía el escándalo para San Lorenzo<sup>985</sup>. La Junta por su parte exige un informe exhaustivo de las cuentas que el Prior se resiste a presentar<sup>986</sup>. Para De la Vera se trataba de un complot urdido en su contra por los

---

<sup>982</sup> R.B.M.E., XV-38, fol. 20: «De cómo se comenzó esta yglesia de Párraces el año 1626: siendo Prior el Pe. fr. Martin de la Vera». La obra tuvo sus inconvenientes al desplomarse parte de la nueva bóveda durante su construcción, *Vid. L. MANRIQUE, op. cit.*, pp. 405 y 422.

<sup>983</sup> A. ANSELMÍ, (ed.), *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, Doce Calles, Madrid, 2004, p. 230.

<sup>984</sup> «Señor: la obra del Pantheon que se hace en el monasterio de San Lorenzo el Real esta parada, a causa que el Prior impide a los maestros y oficiales pasar adelante en ella no socorriendoles con el dinero que se les debe de la cantidad que ay prompta y destinada a esta misma obra que son mas de cien mil reales los quales detiene a modo de embargo a titulo de decir que ha puesto en esta obra del dinero del mismo monasterio 14.000 ducados [...] Parece a la Junta que V. M. sea seruido de declarar que sin ynterbencion del Prior y con sola la del Veedor y Contador (que ambos estos officios estan en una misma persona) el qual tiene una llave y la del pagador que tiene otra, se puede distribuir y usar del dicho dinero en esta obra» A.G.P., Administraciones Patrimoniales, San Lorenzo, Leg. 1826<sup>3</sup>, exp. 61. Citado completo en: A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, 1992, p. 187, nota 90.

<sup>985</sup> «[...] Es de grande inconueniente para la fábrica de que el Prior aya de ordenar lo que se a de hacer en ella y apremiar a que se haga y que despues no pueda ser parte para hacer la paga [...] que como el prior esta siempre presente uee con sus ojos lo que mas conuiene; lo qual no puede hacer tambien la Junta por relaciones; demas desto teniendo el Prior llave esta con mas fidelidad el dinero y no la teniendo podran con facilidad el Veedor y Pagador tomar de alli dinero para sus tratos y contratos [...]» A.G.P., Administraciones Patrimoniales, San Lorenzo, Leg. 1826<sup>3</sup>, exp. 61 y Leg. 7332. Citado completo en A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, pp. 187-188, nota 92.

<sup>986</sup> 28 de agosto de 1626: «[...] ha parecido que el Prior embie a esta Junta la quenta de todo lo reciuido para la obra del Pantheon y tambien de la fabrica de aquel Monasterio cargándose de lo que entro en poder de vn Religioso suyo que haze officio de Pagador sobre que se le escriuio en 18 deste mes, y conforme a lo que resultare destas quantas, se consultara a V. Mgd. lo que paresciere que mas combenga çerca de lo que pide [...]». El 23 de febrero de 1627 De la Vera seguía sin presentar las cuentas: «El Prior pretende se le buelva la interuençion q tenia en lo tocante a la obra del Pantheon, que es lo mismo que pretendió por otro memorial que dio a V. Magd. en 2 de agosto pasado, [...] y hasta ahora no ha cumplido el Prior con las quantas que se le ordeno y auiso diese, y auiendo el cumplido en

canteros a los que califica en una airada carta al secretario Ezcaray de «esos ombres [...] que no quieren sino seguir su capricho»<sup>987</sup>. En efecto el Prior perdía por primera vez la partida y Olivares ganaba esta vez el asalto definitivo que le permite colocar en el priorato de San Lorenzo a un hombre de su total confianza: el culto fray Lucas de Alaejos, responsable de la ordenación de la inmensa biblioteca del valido<sup>988</sup>.

Como era de esperar, el Padre Santos no hace la más mínima referencia al escándalo presupuestario del Panteón, de hecho el nombre de fray Martín de la Vera no figura en ninguna de las ediciones de la *Descripción breve*, y en la *Quarta parte de la Historia de la Orden*, en ningún momento se asocia a la obra del Panteón. Su biografía es un auténtico panegírico de las virtudes y méritos del religioso que es presentado a raíz del asunto de Campillo y Monesterio, casi como un mártir de la causa laurentina frente a las contingencias de la corte y sus ministros. Santos sitúa intencionadamente el conflicto por las dehesas no al principio, sino al final del priorato de fray Martín, dando a entender cínicamente que fue ésa la única causa por la que De la Vera, una vez terminada la prelación, no obtuvo el esperado «grande ascenso»<sup>989</sup>.

El Padre Santos insiste en subrayar los vínculos del religioso con Felipe IV, el cual «gustaba de comunicarle, y al dar buelta a la Casa, que siempre la veía, entraba à ver su Celda, sus Libros, preguntabale de las materias que trataban, à que respondía con mucha cordura y asiento, quedando su Magestad satisfecho del peso de sus razones»<sup>990</sup>. Palabras que al margen de su posible

---

esta parte con lo que debe se consultara a V. Md entonces cerca de su pretension lo que conuenga [...]» A.G.P., Administraciones Patrimoniales, San Lorenzo, Leg. 1826<sup>3</sup>, exp. 61.

<sup>987</sup> [11 de julio de 1626] A.G.S., Obras y Bosques, Leg. 332, fol. 454. Del drama humano de aquellos maestros de cantería que trabajaron en muchos casos hasta la muerte, en condiciones infames y a la luz de las velas, son testimonio la multitud de nóminas atrasadas solicitadas por las viudas e hijos. Es el caso de Ana de Ávila, viuda del maestro de obras Juan Manzano que «se hizo pedaços de una caída dexandola con tres hijos» (A.G.S., Leg. 331, fol. 264), o de Diego de Arta que murió en el Panteón tan pobre y endeudado que paradójicamente no pudo pagarse una sepultura, Cfr. A. BUSTAMANTE, *op. cit.*, pp. 192-193.

<sup>988</sup> Olivares forzó la confirmación como prior de Alaejos el 12 de mayo de 1627, antes de que Felipe IV contara con la correspondiente bula pontificia, que no llegó hasta noviembre del mismo año. El 16 de mayo de 1630 Alaejos fue reelegido para un segundo trienio, *Vid.* F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 117. Según Zarco fue «acaso el monje más erudito de cuantos profesaron en San Lorenzo» J. ZARCO CUEVAS, *op. cit.*, 1930, p. 72. Como recuerda Santos, el Conde-Duque conocía y estimaba al religioso: «sauia lo que auia obrado en la [Biblioteca] de San Lorenço, rogòle hiziesse lo mismo en su Biblioteca, y se la dispuso con tal distribución, orden y Indices, que el Conde quedò muy contento y agradecido. Luego ascendió a Prior [...]» F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 744. Alaejos fue un prolífico autor de sermones, *Vid.* F. BOUZA, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Akal, [1998] 2011, p. 18. Como es sabido parte de la biblioteca de Olivares terminaría en El Escorial a través del legado de su sobrino el marqués de Heliche. Cfr. G. de ANDRÉS, «Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices», *Cuadernos Bibliográficos*, 28 (1972), pp. 1-12 y 30; (1973), p. 1-69; O. NOBLE WOOD; J. ROE; J. LAWRENCE (dir.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2011.

<sup>989</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, pp. 754-756.

<sup>990</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 756.

verdad no dejan de ser un lugar común de las biografías del jerónimo. El priorato del Padre Alaejos fue el tiempo más oscuro para De la Vera, pues por primera vez no figura ejerciendo ningún cargo de poder ni en su Comunidad, ni en la Orden<sup>991</sup>. En el Capítulo General celebrado en Lupiana en 1627, se mandaba «imprimir el Ordinario, y Ceremonial de la Orden, dispuesto, y trabajado con mucho acierto por el Padre Fr. Martin de la Vera»<sup>992</sup>. El libro no se publicará hasta nueve años más tarde, en un discreto volumen en 4º que dio a luz la imprenta real sin preliminares ni licencias<sup>993</sup>. De la Vera conseguía con este libro que el culto solemne de toda la Orden se codificara siguiendo el modelo ejemplar de San Lorenzo<sup>994</sup>.

Contamos con un testimonio coetáneo y en principio desinteresado que nos informa de la estimación alcanzada por De la Vera durante su priorato en San Lorenzo, así como de sus intereses bibliófilos y astronómicos. Se trata de una carta que le envía en 1628 desde Turín su amigo David Colville, el erudito y humanista escocés, que había pasado diez años en el Real Monasterio enseñando hebreo, griego y árabe<sup>995</sup>. Colville se refiere a De la Vera con enorme afecto:

«[...] jamás olvidaré a quien tanto he amado [...] la distancia de lugar nunca podrá borrar de mi ánimo la impresión recibida, a causa de vuestro modo de ser y costumbres tan sencillas, desde el día que le conocí; y aquella prudencia que he experimentado durante tantos años en los que V. P. estuvo en el cargo de prior»<sup>996</sup>.

<sup>991</sup> Siendo Prior de San Lorenzo, De la Vera presidió varios Capítulos General de la Orden: en 1624 presidió el Capítulo general del 27 de abril y el privado del 22 de junio. En 1626 de nuevo fue presidente del Capítulo general del 19 de noviembre, *Vid.* F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, pp. 112-113.

<sup>992</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 117.

<sup>993</sup> «ORDINARIO, / Y / CEREMONIAL, SEGVN / LAS COSTVMBRES Y RITO / DE LA ORDEN DE NVESTRO / PADRE SAN GERONYMO/ NVEVAMENTE AÑADIDO, Y EMENDA / do, conforme a las Reglas y Rubricas del Missal, y / Breuiario Romano de Pio V. de nuevo reformado por / Clemente VIII. y Urbano VIII. Pontífices Roma- / nos, y segun el Ceremonial de los Obispos / de Clemente VIII. y el Ritual / de Paulo V. / Por el Padre Fray Martin de la Vera, General de / misma Religion. / [grabado de San Jerónimo penitente en el desierto] / EN MADRID, En la Imprenta Real. / Año de MDCXXXVI». Santos se refiere a la obra como «de mucha curiosidad y policía para las ceremonias del culto Diuino, muy conforme à las Rubricas del Missal y Breuiario, segun la Reformation de los Pontífices Pio V, Clemente VIII y Urbano VIII», F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, pp. 117 y 756.

<sup>994</sup> Cfr. L. HERNÁNDEZ, *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 1993, vol I, pp. 21-22.

<sup>995</sup> El exiliado católico David Colville estuvo en El Escorial de 1617 a 1627, allí aprendió árabe y enseñó griego y hebreo, ocupándose de ordenar y clasificar los fondos manuscritos de dichas lenguas, tarea que completaría su discípulo fray Andrés de los Reyes. En 1627 consiguió licencia del Prior De la Vera para partir a Roma conservando su sueldo de doscientos ducados anuales como «intérprete real», Cfr. G. de ANDRÉS, «Cartas inéditas del humanista escocés David Colville», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXX, 1973, I, pp. 83-155; *Idem*, «Presencia de ilustres visitantes en El Escorial durante el siglo XVII», *Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 5, 1981, pp. 183-202.

<sup>996</sup> La carta escrita en latín fue traducida y publicada por G. de ANDRÉS, *Op. cit.*, 1973, pp. 141-146.



Colville recuerda el grato recuerdo que había dejado el jerónimo en James Hay, Conde de Carlisle, compañero del príncipe de Gales en su visita a España y El Escorial en 1623 y se refiere a los inconvenientes políticos del envío de unos libros que por orden del ya por entonces Carlos I, habían sido encuadernados en Basilea con destino a El Escorial. El escocés concluye su carta transcribiendo de *Le Mercure François*, la inscripción destinada a ser grabada en la columna erigida en Campillo por orden de Felipe IV para conmemorar el lugar de la despedida del príncipe de Gales<sup>997</sup>. El hecho de que remita un texto que los jerónimos debían conocer perfectamente, podría apuntar a que el mismo De la Vera fuera el autor de la inscripción. Colville se refiere también a otros libros que ponen de manifiesto los intereses científicos del jerónimo: «un globo celeste cóncavo y convexo de Jacobo y Federico Barschio, de 1730 estrellas, editado en Estrasburgo en 1625; hay al final un curioso apéndice con una tabla nueva para fijar la situación de los planetas». De los mismos autores cita también una «especie de globo celeste o planisferio de estrellas; de éstas de las que Juan podría trabajar en la construcción de un globo cóncavo»<sup>998</sup>.

Exponente de los intereses astronómicos de fray Martín de la Vera es su obra: *Exegesis seu explicatio theoricarum planetarum eorumque practica atque organica demonstratio*. Se trataba de una teoría de los planetas, manuscrita y en latín, que desgraciadamente hoy se encuentra en paradero desconocido. El Padre Santos no la cita quizá porque no vio la luz de la imprenta o porque ya entonces no estaba en el Monasterio. La conocemos gracias a que Picatoste en 1891 la incluye en sus *Apuntes para una Biblioteca científica española del siglo XVI*, aunque sin mencionar en dónde la había estudiado<sup>999</sup>. En 1930 el Padre Zarco decía haber visto el tomo primero, «aún no hace mucho», en manos de un particular<sup>1000</sup>. Según Picatoste la obra fue escrita por De la Vera en su vejez, estaba compuesta por «un códice en folio mayor, muy bien escrito, con figuras de colores, y una especie de atlas ó apéndice en otro tomo, con círculos movibles de cartón sobre tabla para saber las horas de los movimientos de los astros y su situación». En la dedicatoria De la Vera se lamentaba del escaso interés que suscitaba el estudio de la astrología: «que no produce

<sup>997</sup> *Le Mercure François*, vol. 9, París, 1624, pp. 32-33, citado en G. de ANDRÉS, *op. cit.*, 1973, pp. 142-146. Sobre el tema de la columna trofeo y la inscripción: G. de ANDRÉS, *op. cit.*, 1974, pp. 113-132.

<sup>998</sup> G. de ANDRÉS, *op. cit.*, 1973, p. 142.

<sup>999</sup> F. PICATOSTE, *op. cit.*, p. 330.

<sup>1000</sup> J. ZARCO CUEVAS, *op. cit.*, 1930, p. 103. La obra no figura en G. ANTOLÍN, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, Imprenta Helénica, Madrid, 1910. Gregorio de Andrés se refiere a la obra remitiendo a la signature de la Real Biblioteca de El Escorial «d. I. 16», G. de ANDRÉS, *op. cit.*, 1973, p. 141, nota 47. Seguramente fue un error del ilustre historiador escurialense porque dicha signature no existe en los fondos de la Real Biblioteca. Agradezco al Padre bibliotecario José Luis del Valle toda la ayuda y colaboración prestada al respecto.

encomiendas ni canongías, prefiriendo la vida material á la espiritual, que da la ciencia como manjar del alma»<sup>1001</sup>.

Lo más sorprendente es que De la Vera dedicó esta obra al Conde-Duque de Olivares, lo que solo se explica como un intento por ganarse el perdón del valido a través de algo que ambos tenían en común: el amor a los libros. El hecho de que la *Exegesis* no se publicara, hace sospechar que el intento fue fallido y desde luego no surtió el efecto deseado. No fue el único texto que De la Vera dedicó a su enemigo político, en la Biblioteca estatal de Dresde se conserva un índice manuscrito de los fondos de la Real Biblioteca de El Escorial compuesto por De la Vera para el Conde-Duque en 1625<sup>1002</sup>. Estaríamos ante otro intento por parte del religioso de congraciarse con el valido y acaso también de rivalizar con el Padre Alaejos en aquello que le competía específicamente.

Sin duda la obra más elaborada y ambiciosa de fray Martín de la Vera fue su *Instrucción de eclesiásticos*, a la que debió de dar forma en los años siguientes a su caída en desgracia. Fue publicada en folio por la Imprenta Real en 1630, con oportuna dedicatoria a Felipe IV y dos elocuentes estampas encargadas a Courves y Noort, los más reputados grabadores activos en el Madrid de entonces. Se trata de un erudito compendio del buen uso y práctica de las ceremonias, destinado según reza su título a que los eclesiásticos aprendan a «*orar i adorar a Dios en lo diuino i onrrar a los ombres en lo político*». El modelo ejemplar al que se remite De la Vera en toda la obra es obviamente el de los jerónimos y en concreto el de los jerónimos laurentinos. Con este libro, lujosamente encuadernado e ilustrado, De la Vera seguramente intentó recobrar el favor real y recomponer su prestigio y el de su Comunidad<sup>1003</sup>. El 4 de enero de 1630, se fecha la primera aprobación dada en San Jerónimo el Real por fray Francisco de Cuenca, viejo amigo del autor, pues gracias a su voto favorable había salido elegido General de la Orden en 1626<sup>1004</sup>. El 8 de

---

<sup>1001</sup> Según Picatoste, De la Vera analizaba «[...] el *Astronomicon Cesareo* de Ortelio, el de Pablo Galucio y los de Munster y Pisani, y dice que se propone corregir con sus demostraciones algunas faltas de los instrumentos usados», F. PICATOSTE, *op. cit.*, p. 330.

<sup>1002</sup> Biblioteca Estatal de Dresde (S.L.U.B.), Ms.C.103.Kv.: «Vera, Martinus de la, Gaspari de Guzman hunc Regiae Bibliothecae D. Laurentii indicem debit anno M. DC. XXV. 365 Bll. Mbd. mit Ornamenten. fol.», *Vid. Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Sächsische Landesbibliothek, Dresde, 1979, vol. I, p. 205. Lo cita Antolín como un índice «copiosísimo», con el título: *Regiae Bibliothecae D. Laurentii index copiosissomus ordine alphabetico concinnatus. Codex chartaceus elegans... D. Gaspari de Guzman, Duci de San Lucar, ect. donatus anno 1625 per Martin de la vera eiusdem Coenobii Escorialensis Priorem*, G. ANTOLÍN, *op. cit.*, vol. I, pp. XLIX- L.

<sup>1003</sup> Con todo el libro de fray Martín de la Vera no figura entre los ejemplares catalogados por Francisco de Rioja en la biblioteca de la Torre alta del Alcázar de Madrid, *Vid.* F. BOUZA, *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la torre alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2005.

<sup>1004</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.* 1680, p. 116. El 13 de febrero de 1630 se fecha la licencia del libro dada por el General de la Orden fray Diego de Vallehermoso; el 15 de marzo fray Luis Cabrera del convento de San Agustín aprueba la censura por mandado del licenciado Juan de Velasco y Acevedo, vicario

junio, da su aprobación fray Juan Bravo de Lagunas, obispo de Ugento en Nápoles, confesor del duque de Osuna durante su levantisco virreinato al que sucedió precisamente el Cardenal Zapata<sup>1005</sup>. Lagunas se refiere a De la Vera con elogios: «por el conocimiento que tengo del Autor, i de su singular ingenio», asegura sentirse maravillado por ver «en terminos Españoles claros esplicadas con gran magisterio questiones mui dificultosas de la Teologia Escolastica, i mistica»<sup>1006</sup>.

Merece la pena detenerse en el frontispicio de *Instrucción de eclesiásticos*, grabado y firmado por el francés Juan de Courbes<sup>1007</sup>, ya que De la Vera podría estar dejando entrever sutilmente su situación y las esperanzas de recobrar el favor real. Como es habitual, el título se sitúa dentro de un pórtico arquitectónico, en este caso de orden corintio, cuyo frontón se rompe para albergar el escudo real sostenido por ángeles. Las columnas están ocupadas por las figuras de San Jerónimo y San Lorenzo, el primero absorto en la lectura de la *Vulgata*, con el león a sus pies; el segundo vestido de diácono sujeta la parrilla, la palma del martirio y levanta un corazón ardiente. La presencia del corazón no es habitual en la iconografía del mártir, podría estar aludiendo a la regla agustiniana seguida por los jerónimos aunque en todo caso lo que viene a significar es la ardorosa devoción a Dios de los hijos de San Lorenzo, es decir de los jerónimos laurentinos.

En el pedestal de San Jerónimo se lee: «QVASI THVS / ARDENS / IN IGNE»: *como incienso que arde en el fuego*. Fragmento extraído del penúltimo capítulo del Eclesiástico (L, 9)<sup>1008</sup>, perteneciente al elogio al sumo sacerdote Simón, hijo de Onías. Significativamente se trata del sacerdote al que el rey Demetrio condonó las deudas y las ofensas cometidas (Macabeos, I, XIII, 36-39). En el pedestal de San Lorenzo se lee: «IGNE ME / EXA / MINASTI»: *en fuego me acrisolaste*, perteneciente al Salmo (XVI, 3) en el que el rey David ruega a Dios que le salve del furor de sus enemigos<sup>1009</sup>. Entre los dos pedestales, se sitúa un escudo muy particular, compuesto de nuevo por el corazón ardiente, esta vez colocado sobre la parrilla de San Lorenzo en cuyo

---

general por su alteza el Cardenal Infante. El 8 de julio se fecha la Suma del privilegio por diez años despachada en el oficio de Martín de Segura. Hasta el 24 de abril de 1631 no se fecha la Fe de erratas, dada en Madrid por el Licenciado Murcia de la Llana; finalmente el 13 de mayo Martín de Segura procede a la suma de la tasa: 4 maravedíes cada pliego (94 pliegos), lo que monta: 376 maravedíes como precio de venta.

<sup>1005</sup> Vid. F. ARANA DE VARFLORA, *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes, ò dignidad*, Vázquez e Hidalgo, Sevilla, 1791, pp. 20-21.

<sup>1006</sup> M. DE LA VERA, *op. cit.*, fol. ¶ 2vº

<sup>1007</sup> Sobre Courbes Vid. J. M. MATILLA, *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1991; *Idem*, «La propaganda del poder y la Contrarreforma en la estampa del libro español: Juan de Courbes (1620-1640)», 2 vols., Memoria de licenciatura, U.C.M., Madrid, 1986.

<sup>1008</sup> «Quasi ignis effulgens, et thus ardens in igne»: *como fuego resplandeciente, e incienso que arde en el fuego*, citamos por la traducción bilingüe de SCIO DE SAN MIGUEL, 1790-1793.

<sup>1009</sup> «Probasti cor meum, et visitasti nocte: igne me examinasti, et non est inventa in me iniquitas»: *probaste mi corazón y le visitaste de noche: en fuego me acrisolaste y no fue hallada iniquidad en mí*, F.

mango se inserta la corona real. Lleva la inscripción: «IN DEVM / HAEC REQVIES MEA<sup>1010</sup> / DONEC VENIAT TVA»<sup>1011</sup>: *a Dios / este es mi reposo / en espera del tuyo*. El escudo viene a sintetizar una vez más la fidelidad ardiente de los jerónimos laurentinos a Dios y al rey como patrono del Real Monasterio.

La presencia sobre el escudo del sombrero de seis borlas, propio de los obispos, alude a la facultad episcopal de los Priors de San Lorenzo y a la condición del Real Monasterio como *nullius diocesis*, otorgada por bula de Sixto V el 18 de octubre de 1586. Este escudo recuerda mucho a los escudos de armas conservados de los priores de San Lorenzo, todos ellos compuestos con la parrilla y timbrados con el sombrero de seis borlas<sup>1012</sup>. ¿Podría tratarse del escudo de armas utilizado por De la Vera durante sus años de Prior?. De ser así, estaría declarando en la misma portada y debajo de su nombre el cargo que había detentado y del que se había visto apartado, subrayando icónicamente la potestad episcopal que había empleado en defensa de la integridad patrimonial del Real Monasterio.

Mucho más interesante es la siguiente estampa firmada por el flamenco Juan de Noort<sup>1013</sup>, en la que se representa a Felipe IV de cuerpo entero, con la inscripción: «*Rey de las Españas y de las Indias / Propugnaculo de la Catholica Fe, amparo de la Christiana pie- / dad, y defensa de la verdadera religión*». El monarca aparece con armadura en un salón palaciego que se abre al fragor de una batalla en la que dos bandos luchan por el asedio de una ciudad. Con la mano izquierda sostiene la bengala de mando, con la derecha levanta la espada o estoque en defensa del Santísimo Sacramento, que se figura dentro de un copón, situado sobre una columna corintia. Si como es probable, De la Vera intervino también en la confección de esta estampa, tenía muy claro cuál era el modelo a imitar: el frontispicio grabado por Perret en 1619 para el *Filipe Segvndo Rey de España*

---

<sup>1010</sup> Alude al Salmo (CXXXI, 14) cantado con motivo de la dedicación del Templo de Jerusalén: «Haec requies mea in saeculum saeculi: hic habitabo quoniam elegi eam»: *este es mi reposo por el siglo del siglo: aquí moraré porque la he escogido*.

<sup>1011</sup> Alude al Libro de Job (XIV, 14): «cunctis diebus, quibus nunc milito, expecto donec veniat immutatio mea»: *todos los días de mi presente milicia, estoy esperando hasta que llegue mi mudanza*.

<sup>1012</sup> Se conservan varios ejemplos de cerámica de Talavera del siglo XVIII en los que figuran las armas de los priores, *Vid.* U. ALONSO MAYO, «Heráldica escurialense», en *Monasterio de San Lorenzo el Real El Escorial en el Cuarto Centenario de su fundación 1563-1963*, Biblioteca «La Ciudad de Dios», Madrid, 1964, pp. 636-640.

<sup>1013</sup> Según refiere Ceán con acierto, Noort: «grabó con más delicadeza de buril que buenas formas de dibujo», J. A. CEÁN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. III, p. 236. Sobre Noort, activo en Madrid de 1626 a 1652, *Vid.* SANTIAGO PÁEZ (coord.), *Los Austrias: grabados de la Biblioteca Nacional*, Julio Ollero, Madrid, 1993, pp. 250-251; *Idem*, «Grabadores flamencos en el Madrid de Felipe IV. Alardo de Popma, Juan de Noort y Herman Panneels», en *Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2006, pp. 190-193.

de Luis Cabrera de Córdoba. Imagen conocidísima, en la que el rey Prudente defiende la Fe verdadera pertrechado con la armadura de San Quintín y El Escorial a sus pies<sup>1014</sup>.

Cabrera en la dedicatoria impele al por entonces príncipe a seguir el ejemplo de su abuelo para que «sea temido i amado [...] adquiriendo innumerables vitorias de los enemigos, en aumento de la Iglesia Católica, que llevará V. A. hasta los últimos términos de la tierra». La estampa de Noort viene a ilustrar en la persona del ya monarca, todas las aspiraciones formuladas una década antes. Aunque la diferencia de intensidad entre las expresiones de abuelo y nieto podría resultar hasta cómica, ambas imágenes explicitan la misma idea de un estado católico confesional basado en el viejo axioma de Papiniano: *Summa ratio est, quae pro religione facit*<sup>1015</sup>.

En la dedicatoria a Felipe IV, De la Vera invoca la «nativa propensión» de la Casa de Austria al culto divino y la defensa de la Fe católica, en «emulación, i competencia admirable» con el propio Dios. Felipe IV como heredero de esa misión providencial, merece el rótulo con el que aparece en la estampa. San Lorenzo el Real destaca entre la multitud de fundaciones religiosas que testimonian el celo de los monarcas austríacos, y subraya el jerónimo: con sus «grandes rentas, i riquezas»; por ser: «milagro de edificios, exemplo de Obseruancia, i Religion en los que la abitan, agregado de uno i otro nunca visto». En ella, los jerónimos dedican día y noche al Culto Divino, gracias al patrocinio de Felipe II, continuado por su hijo, y que su nieto: «tenemos grande confianza, por las muestras que va dando, ò que los à de exceder, ò que no será en cosa alguna menor que ellos»<sup>1016</sup>.

El retrato de Felipe IV de la estampa de Noort puede ponerse en relación con los retratos de Velázquez anteriores a 1629, tema que daría de por sí para un estudio aparte<sup>1017</sup>. Atendiendo al

---

<sup>1014</sup> CABRERA DE CÓRDOBA, *Don Felipe Segvndo. Rey de España al Serenisimo Principe sv nieto esclarecido don Felipe de Austria*, Luis Sánchez, Madrid, 1619. Para un análisis de la estampa de Perret, vid. SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS 1985, pp.77-78 y 268. Sobre Cabrera de Córdoba y El Escorial, Vid. D. SUÁREZ QUEVEDO, «El Monasterio de El Escorial y sus artífices según una fuente documental coetánea. Datos y juicios del historiador Luis Cabrera de Córdoba», en *Juan de Herrera y su influencia, Actas del Simposio-Camargo, 14/17 julio 1992*, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, Santander, 1993, pp. 43-51.

<sup>1015</sup> P. de RIBADENEYRA, *Tratado de la religión y virtudes que deve tener el Principe Christiano*, P. Madrigal, Madrid, 1595, p. 4. La fuerza icónica de la estampa de Noort hizo que se hiciera una versión xilográfica simplificada incluida en la obra de Joseph Micheli Márquez, *Tesoro militar de caballería antiguo y moderno modo de armar caballeros y professar* (Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1642), Vid. E. SANTIAGO PÁEZ, *op. cit.*, 1993, p. 250. Para un análisis de la estampa como expresión de la *Pietas austriaca*: A. PASCUAL CHENEL, «Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica» *Hipógrifo*, vol. I. 1, 2013, pp. 57-86.

<sup>1016</sup> M. DE LA VERA, *Instrucción de eclesiásticos*, Imprenta Real, Madrid, 1630, fols. ¶13-¶13vº.

<sup>1017</sup> La estampa de Noort no se incluye en M. LÓPEZ SERRANO, «Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo», *Varia Velazqueña*, I, 1960, pp. 504-505, ni en: J. M. MATILLA, «Arquetipos velazqueños: la pintura de Velázquez en el grabado de sus contemporáneos», en *Velázquez en blanco y negro*, catalogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 1 junio-23 julio 2000), Madrid, 2000, pp. 17-24.

rostro del monarca, el modelo seguido por el grabador parece posterior a los primeros retratos en los que vemos a un joven de rostro un tanto abotargado (Dallas, Meadows Museum, Nueva York, Metropolitan, Boston, Museum of Fine Arts). El mismo rostro que revela la radiografía del retrato de cuerpo entero del Prado (nº 1182), luego reelaborado por Velázquez afinando los rasgos y precisando la mirada. La misma que reproduce Noort y que será la codificada por Velázquez en adelante, como se aprecia en el retrato de busto con armadura del Prado (nº 1183). La radiografía de este retrato<sup>1018</sup>, como es sabido fragmento de una obra mayor, parece revelar en el pectoral de la armadura, una especie de mascarón similar al que vemos en el grabado. Otros elementos de la estampa, como el movido cortinaje, sorprendentemente velazqueño, o la balaustrada, parecen remitir a los retratos del monarca realizados por Rubens, como muestra el lienzo de la Galleria Durazzo Pallavicini de Génova<sup>1019</sup>.

Mayores concomitancias creemos que presenta la estampa de Noort con el retrato de Felipe IV del Ringling Museum de Sarasota (c. 1627-1628)<sup>1020</sup>, en el que el monarca de cuerpo entero sostiene también bengala y espada, luciendo similares gregüescos, muy parecidos a los que porta en el tapiz pintado por Maíno en la *Recuperación de Bahía*. A diferencia del retrato de Sarasota, en la estampa no lleva botas ni espuelas lo que contradice un tanto la pretendida belicosidad. Al parecer, la pintura habría sido encajada por el sevillano antes de su viaje a Italia en 1629, siendo reelaborada a su regreso en 1631. La estampa de Noort podría estar tomando su punto de referencia del modelo que ofrecía la primera versión del retrato de Sarasota, máxime cuando la radiografía ha revelado que debajo del abultado jubón amarillo, el rey en principio llevaba armadura<sup>1021</sup>.

La ocultación de la armadura se podría explicar teniendo en cuenta la voluntad de Olivares de codificar una imagen del monarca predominantemente civil y pasiva, contraria al entusiasmo expresado por el propio rey de acudir en persona al campo de batalla, como hacia su cuñado Luis XIII de Francia y le fomentaba desde Bruselas su tía Isabel Clara Eugenia, responsable

<sup>1018</sup> BROWN, J., *Velázquez, pintor y cortesano* (Yale / Londres, 1986), Alianza, Madrid, 2006, pp. 45-50

<sup>1019</sup> *Ibid*, pp. 64-65; Cfr. *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 15 diciembre-15 marzo 2000), BROWN, J. (dir.), Madrid, 1999, p. 129.

<sup>1020</sup> El retrato fue atribuido a Velázquez por Gudiol y Díaz Padrón, *Vid. Splendeur d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*, catálogo de la exposición (Bruselas, Palais de Beaux Arts, 25 septiembre – 22 diciembre 1985), DUVOSQUEL, J. M.; VANDEVIVERE, I. (dir.), Europalia 85 España, Crédit Communal, Bruselas, 1985, t. II, pp. 427-431.

<sup>1021</sup> *Vid.* entre otros: *Velázquez*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 23 enero-31 marzo 1990), DOMÍNGUEZ, A.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; GÁLLEGO, J. (dirs.), Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 139-141; MARÍAS, F., *Velázquez: pintor y criado del rey*, Nerea, Hondarribia, 1999, pp. 60-64.

durante esos años de sucesivos envíos de armaduras<sup>1022</sup>. El retrato de Felipe IV, armado y a las puertas de una batalla, incluido en el libro de fray Martín de la Vera, creaba una imagen de indudable fuerza icónica con la que se estaba dando alas a las aspiraciones personales del rey, precisamente aquellas que más aterrorizaban al Conde-Duque. En 1629, un año antes de publicarse el libro, Olivares dirigía al monarca un conocido memorial en el que exponía las inconveniencias de un traslado al campo de batalla<sup>1023</sup>. En otoño del mismo año, el valido escribe angustiado a Spínola invocando una paz duradera que permita al rey trocar sus impulsos bélicos por el retiro campestre, precisamente: «en San Lorenzo o en otro bosque de los de aquí cerca»<sup>1024</sup>.

Como decíamos al principio, De la Vera dedica el epígrafe XI del capítulo III de su *Instrucción de eclesiásticos* a tratar del *Entierro de los Reyes en San Lorenzo el Real*. Comienza mencionando los célebres monumentos funerarios de la Antigüedad: las pirámides de Egipto, el Mausoleo de Augusto en el Campo Marcio y el sepulcro de Adriano en la Puerta Aurelia, contruidos para eternizar la memoria de aquellos «varones excelentes» que una vez muertos pasaban a «ser dioses en el cielo, pero porque dexavan acá su mitad, que es el cuerpo, quissieron que estuviesse onrado, como cuerpo de Dios»<sup>1025</sup>. Esos cuerpos insignes debían ser continuamente venerados y honrados por los vivos para propiciar su ansiada resurrección. Del mismo modo, a los entierros reales de El Escorial:

«[...] hanle puesto por nombre Panteon», por ser su figura «a semejança del Templo, q està en Roma dedicado a la Diosa Zibeles, i a todos los Dioses, que agora està consagrado a la Virgen Maria, i todos los Santos, i por la forma del Templo se llama la Rotunda»<sup>1026</sup>.

De la Vera parece ser el primero que explica la denominación de *Panteón* que habían adquirido los entierros reales, asociados conceptual y formalmente al Panteón de Roma. La misma explicación dará el Padre Santos en su *Descripción breve* de 1657, a través de la cual se generaliza el uso del término. Si el Panteón de Roma había estado dedicado a todos los dioses:

<sup>1022</sup> Cfr. *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria Isabel Clara Eugenia (1598-1633), Un reino imaginado*, Catálogo de la exposición, (Madrid, Palacio Real, 2 diciembre 1999-27 febrero 2000), Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 194-201.

<sup>1023</sup> J. H. ELLIOTT; J. F. de la PEÑA, *Memoriales y cartas del conde-duque de Olivares*, Alfaguara, Madrid, 1978-1981, vol. 2, docs. 1 a X.

<sup>1024</sup> A.G.S., Estado. Leg. 2713, citado en: J. BROWN; J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, 2003, p. 53.

<sup>1025</sup> M. DE LA VERA, *op. cit.*, p. 32.

<sup>1026</sup> *Ibidem*.

«[...] por la misma razon se podra llamar tambien a este sepulcro Panteon, porque está dedicado para todos los Reyes de España, que fuera de ser dioses en la tierra, como suelen llamar a los Reyes: si los de España prosiguen en la santidad, como los tres que ahora estan [en] el, se podran verdaderamente, todos llamar Dioses del cielo, ia que no por naturaleza, por gracia, reinando con Christo alli en su gloria; tanta a sido su religion i piedad, como a todo el mundo es notorio, que podemos tener desto cierta confiança»<sup>1027</sup>.

De la Vera considera el Panteón un proyecto de Felipe III disociado radicalmente de las aspiraciones de Carlos V y Felipe II, que no cuidaron «tanto de sus cuerpos, como de sus almas», ya que el primero se contentó con un único Jubileo plenísimo que se ganara el día de San Matías, y el segundo con meterse: «en una boveda corta, i decente, bien que debaxo del Altar mayor»<sup>1028</sup>. Se refiere De la Vera a los llamados *infiernos*, los tres cañones de bóveda situados debajo del altar mayor, que fueron habilitados como enterramiento por Felipe II. Para De la Vera el Panteón fue una decisión propia de Felipe III motivada por el deseo de «ensalçar la umildad de su padre, i abuelo, con hacerles un entierro de grande suntuosidad, i magestad debaxo del Altar mayor», de manera que: «encima dellos se celebrasen las Missas, como de las Reliquias de los Santos»<sup>1029</sup>. Como decía el obispo de Ugento, De la Vera se refiere con notable sencillez y claridad a la doble condición, divina y terrena, del cuerpo del rey<sup>1030</sup>. Ésta quedaba ejemplificada en el Panteón de El Escorial revelándose como un suntuoso *dormitorio* de reyes en espera de la resurrección eterna, para ese fin y no otro, estaban los jerónimos ejerciendo día y noche sus funciones<sup>1031</sup>.

Con respecto al estado de la obra, De la Vera subraya la responsabilidad heredada por Felipe IV de acabarla siguiendo: «[...] la traza que su padre lo empeçò, i se espera lo acabará con aquella grandeza, q su Real, i generoso animo promete; i bien q la mayor parte està acabada»<sup>1032</sup>. El comentario del jerónimo, aparentemente optimista, ponía directamente el dedo en la llaga. A partir de 1630, coincidiendo con el desarrollo del proyecto del Buen Retiro y la entrada de

---

<sup>1027</sup> M. DE LA VERA, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>1028</sup> M. DE LA VERA, *op. cit.*, p. 32.

<sup>1029</sup> *Ibidem*.

<sup>1030</sup> Vid. J. VARELA, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la Monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990.

<sup>1031</sup> Dice De la Vera citando a Cicerón que la muerte es una «cierta como mudança de lugar, i trueco de la vida». Los reyes y varones ilustres suben al cielo después de la muerte, «i se hazen dioses, i por esso se les señalan dias en que se hagan memoria dellos». Los cementerios que no son otra cosa más que «dormitorios» en los que los fieles reposan en espera de la resurrección divina. «Sarcófago se dize, porque allí la tierra se come la carne» y «monumento» porque mueve la memoria del difunto, recordándonos en «que avemos de parar». El entierro tiene dos parte: las exequias: el oficio por los muertos cuando se entierran; y el llanto que no debe ser excesivo para no pecar de gentilidad y de desconfianza en la resurrección, aunque como reconoce: «no ai quien no sienta la perdida de lo que ama» M. DE LA VERA, *op. cit.*, pp. 28-30.

<sup>1032</sup> M. DE LA VERA, *op. cit.*, p. 32.



Crescenzi en la Junta de Obras y Bosques, las obras del Panteón se paralizaban totalmente, quedando sin solución cuestiones fundamentales, como el altar, el acceso, o la ventilación. Como es sabido, hasta 1654 no se inaugurará el Panteón, permaneciendo prácticamente una década en la más absoluta obscuridad, aquellos mármoles y bronce que tantos esfuerzos económicos y humanos habían costado.

Por desgracia De la Vera renuncia a acometer una descripción del Panteón, porque según dice, al ser lo más principal del Monasterio: «a la execucion del fin se deve la gloria», así es que «la dexaremos, para que otro la cante»<sup>1033</sup>. Como es sabido esa «gloria» corresponderá al Padre fray Francisco de los Santos con la publicación en 1657 de su *Descripción breve*. Del comentario de fray Martín se puede inferir que la idea de realizar una descripción del Panteón estaba en el aire muchos años antes de que el libro del Padre Santos fuera encargado y financiado por un Felipe IV ya maduro y asediado por los escrúpulos<sup>1034</sup>. Surgía entonces la primera descripción histórico-artística e ilustrada del monumento español más admirado y visitado, emblema y también retrato, si fúnebre, de la Monarquía Hispánica<sup>1035</sup>.

Tras la publicación de la *Instrucción de eclesiásticos*, a De la Vera le restaban siete años de vida en los que conseguirá llegar de forma consecutiva a lo más alto de su carrera y a sufrir el que seguramente fue el trance más amargo de su vida. Tras la repentina muerte del Padre Alaejos en 1631, fue elegido Prior de San Lorenzo fray Juan de Madrid, otro prelado a hechura de Olivares<sup>1036</sup>. No obstante, De la Vera reaparece en la cúpula de poder del Monasterio, siendo uno de los cinco diputados del convento con capacidad de decisión y veto en los Capítulos<sup>1037</sup>. En 1633 muere de forma imprevista el General de la Orden fray Cristóbal de Santa María y es elegido en su lugar fray Martín de la Vera. La elección fue contra todo pronóstico y pese a la oposición abierta del presidente del Capítulo, que era el mismo Prior de San Lorenzo, fray Juan de Madrid: «empeñado en que no auía de serlo»<sup>1038</sup>. De la Vera tuvo el honor de ser el primer profeso de San Lorenzo que llegaba al Generalato, la máxima autoridad de la Orden de San Jerónimo<sup>1039</sup>.

---

<sup>1033</sup> *Ibidem*.

<sup>1034</sup> Según refieren los *Actos Capitulares* el 30 de octubre de 1666 el Padre Santos recibía licencia para hacer uso de la cantidad de doce mil reales que el rey Felipe IV le «auía dado [...] para La impresión del Libro q auía escrito de la descripción de esta Casa y del Pantheon y traslación de los cuerpos Reales», L. MANRIQUE, *op.cit.* vol. I.2, p. 764.

<sup>1035</sup> Cfr. B. BASSEGODA, «Fray Francisco de los Santos y la difusión de la primera gran colección pictórica visitable en España», *La Historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2008, pp. 267-281.

<sup>1036</sup> Fray Juan de Madrid fue confirmado prior de San Lorenzo el 22 de octubre de 1622, y reelegido para un segundo trienio el 7 de mayo de 1633, *Vid.* L. MANRIQUE, *op. cit.*, pp. 452 y 466.

<sup>1037</sup> L. MANRIQUE, *op. cit.*, p. 452.

<sup>1038</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 129.

<sup>1039</sup> Tras ser elegido General, ocupa su plaza de diputado en San Lorenzo, fray Pedro de Fuentesanz el 29 de diciembre de 1634, *Vid.* L. MANRIQUE, *op. cit.*, p. 485. Durante los tres años de su Generalato, De la

Paradójicamente lo consiguió pese a la oposición de un compañero de hábito de su misma casa, oposición instigada por el mismo Olivares, cuyo rencor hacia el jerónimo desde luego no consiguió apaciguar ninguna dedicatoria libresca.

A su momento como General de la Orden corresponde el retrato anónimo de fray Martín de la Vera que se conserva en la sala de investigadores de la Real Biblioteca de El Escorial, en el que vemos al religioso con rostro hosco y expresión desafiante, vistiendo el hábito jerónimo y mirando fijamente al espectador. Con la mano derecha sostiene una carta plegada en la que se lee: «AETA[s]: 1634»<sup>1040</sup>. Sobre la base de este retrato, del que existe en el mismo Monasterio una copia antigua de peor calidad<sup>1041</sup>, Antonio Ponz compuso el suyo destinado a formar parte de la galería de literatos ilustres de la sala de manuscritos. Ponz conservó la posición de la cabeza, suavizó la expresión del rostro y giro el torso en sentido contrario al modelo, la mano izquierda reposa sobre un volumen que alude a la condición de escritor del retratado<sup>1042</sup>. En contra de lo que suele suceder, la pintura de Ponz, resulta anatómicamente más correcta que su modelo del XVII, en el que la cabeza encaja torpemente con el torso, como si pertenecieran a manos completamente distintas y distantes en el tiempo. Para Tormo, esa cabeza de vívida expresión, inserta en un «mal lienzo», le hacía «pensar» nada menos que en Velázquez<sup>1043</sup>. Aunque desde

---

Vera no dudo en proponer reformas sustantivas como la supresión de la figura del presidente en los Capítulos, argumentando que con el general bastaba. También denunció las injerencias de los Nuncios y otros tribunales en las causas jerónimas. Como señala Santos, con ello pretendía evitar la «ocasion de alborotos, y desasosiegos, y de que salgan fuera nuestras faltas, con graue daño de la cumun reputacion, pudiendose acá dentro de nosotros remediar» F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, pp. 755-756 y p. 129.

<sup>1040</sup> Patrimonio Nacional, nº 10034574. Poleró nº 199: lo sitúa en la celda alta del prior como pintura anónima madrileña: «Retrato de medio cuerpo del P. Fr. Martín de la Vera, Prior XV del Monasterio de San Lorenzo, donde tomó el hábito en 1584. Fue religioso de gran ciencia y sólida virtud; durante el tiempo en que fue General de la Orden, se imprimió la Instrucción de Eclesiásticos que anteriormente había escrito. Murió en 1637. Alto, 3 piés, 5 pulg., 8 lin.; ancho, 2 pies, 7 púlg., 8 lin.» V. POLERÓ, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid, 1857, p. 67.

<sup>1041</sup> Patrimonio Nacional, nº 10034586. Poleró, nº 204, lo sitúa en la Celda prioral alta. En la actualidad se encuentra en la Sala de verano de la Real Biblioteca de El Escorial.

<sup>1042</sup> Patrimonio Nacional, nº 10034576. Poleró, nº 292, lo sitúa en el Gabinete de lectura. En la actualidad se encuentra en el Salón de Manuscritos de la Real Biblioteca. En el margen inferior: «F. MART. DE LA VERA. COENOBIA RCA / ESCVRIALEN ET CEN. ORD. HIERONIM». Del modelo de Ponz sale la pésima estampa que ilustra la obra de A. ROTONDO, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo, comúnmente llamado del Escorial*, Eusebio Aguado, Madrid, 1862, p. 145.

<sup>1043</sup> Elías Tormo en 1919 publicó una fotografía del retrato con el expresivo título de «Un padre Gerónimo de los buenos tiempos» y la siguiente cartela explicativa: «Representa este mal lienzo de 1635 (de 0-98 x 0-71 m.), pero cuya cabeza hace pensar en Velázquez, a FRAY MARTIN DE LA VERA (de la de Plasencia); en El Escorial profesó (1584), colegial, pasante y catedrático, escriturario trilingüe, escritor doctrinal y litúrgico, 15º Prior de su casa (1621-26), cuyas propiedades y prerrogativas denodadamente defendió frente al Rey y el Conde-Duque y a pesar del veto del favorito 70º General de la Orden (1634-36), cuya jurisdicción sostuvo con energía frente a la Corte y el Nuncio. Murió desterrado, en 1637», E. TORMO, *Los Gerónimos. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*, Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid, 1919, p. 87. Sobre el comentario de Tormo al velazquismo del retrato ha ahondado T. MARTÍN, *op. cit.*, 2001, pp. 601-603.

luego el sevillano podría haber tenido oportunidad de esbozar un retrato del religioso, sobre el asunto no podemos más que conjeturar, entre otras cosas por el mal estado de conservación de la pintura. La hipótesis de que el rostro sea anterior, o esté basado en un modelo previo al de la fecha de 1634, podría ser cierta en la medida que De la Vera, no parece tener los cerca de setenta y cuatro años que tenía por entonces.

Concluido su generalato en abril de 1636, De la Vera se disponía a retirarse apaciblemente en su celda de San Lorenzo en compañía de sus queridos libros e instrumentos científicos, pero según relata el Padre Santos:

«[...] assi en Palacio, como en el Conuento, auia quien no llebasse bien esta estimacion, por lo que sucedió siendo Prior; y el que lo era en este tiempo [de nuevo fray Juan de Madrid] era echura de el Valido, y medio de que vsaba su enojo para mortificarle»<sup>1044</sup>.

Por orden del nuevo general, fray Pedro Rosales del Parral, De la Vera fue forzado a aceptar el priorato del anodino Colegio de San Jerónimo de Jesús de Ávila<sup>1045</sup>, a donde partió pronunciando la frase: «*Yo voy a morir por la obediencia*», y en donde efectivamente murió en 1637 desterrado de su amada casa de profesión<sup>1046</sup>. La colección de instrumentos astronómicos y matemáticos reunida por De la Vera pasó a formar parte de la Real Biblioteca<sup>1047</sup>, pereciendo después en el incendio de 1671<sup>1048</sup>.

Significativamente el destierro del jerónimo no se produce hasta después de la muerte en 1635 de su amigo el cardenal Zapata y no será hasta después de la muerte del Conde-Duque de Olivares en 1645, cuando los jerónimos decidan llevar a cabo un inusual ejercicio de restitución póstuma. En 1649, siendo Prior fray Nicolás de Madrid, gracias a cuya modélica actuación se concluyó el Panteón y Felipe IV recobró plenamente la confianza en los jerónimos, se dispuso el traslado desde Ávila del cuerpo de fray Martín de la Vera. Por acuerdo tácito de la Comunidad, se decidió su entierro en la primera sepultura del claustro de los difuntos, junto a la Iglesia Vieja, en donde reposaba únicamente fray Juan de Huete, primer Prior que tuvo el Monasterio. Según

---

<sup>1044</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 756.

<sup>1045</sup> El monasterio de Ávila fue la última fundación de los jerónimos, establecida en 1616 en el ex colegio jesuita de San Gil. Desde finales del siglo XVII sirvió de residencia del Generalato de la Orden. Cfr. I. MATEOS, A. LÓPEZ-YARTO, J. M<sup>a</sup>. PRADOS, *op. cit.*, pp. 97-98.

<sup>1046</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 756. Al morir fuera de San Lorenzo, nadie se molestó en escribir su Memoria Sepulcral, incluyéndose una escueta nota informativa en el libro de los enterramientos: «En esta sepultura estan assimismo los huesos del P<sup>e</sup>. fr. Martin de la Vera Prior que fue desta su Cassa y General de la orden. trasladaronse de nro. Collegio de Auila donde murió siendo Prior» F. PASTOR, *op. cit.*, t. I, p. 194.

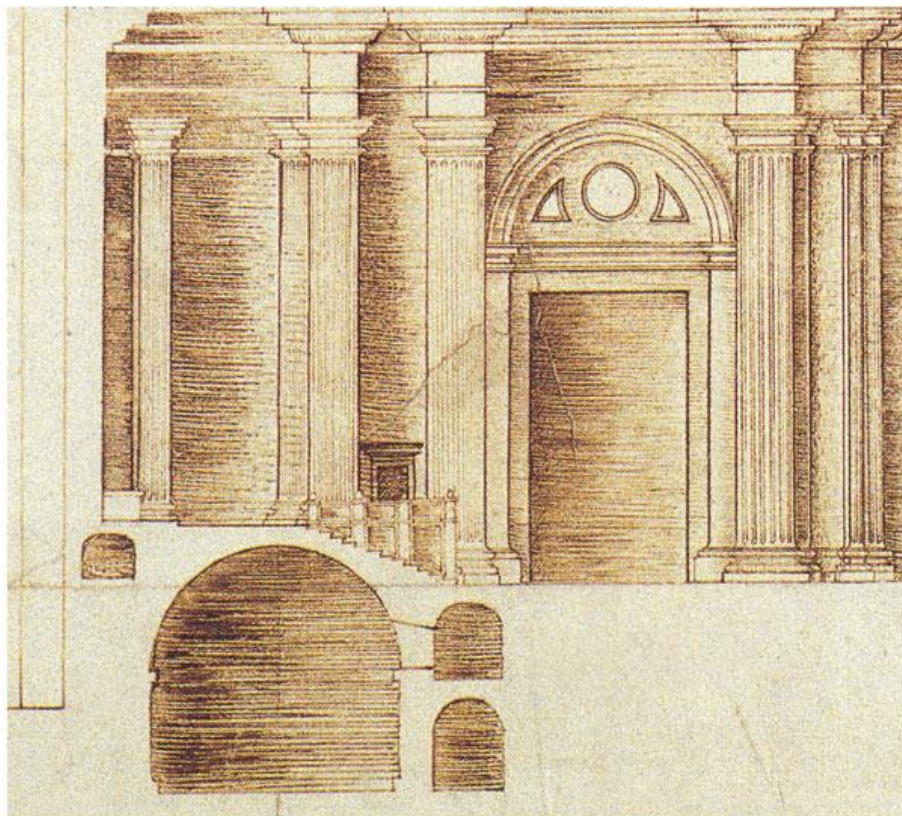
<sup>1047</sup> Santos se refiere a «[...] los instrumentos que dexò en la insigne Bibliotheca de mucho estudio para los que professan essas Artes», F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 756.

<sup>1048</sup> Según conjetura, J. ZARCO CUEVAS, *op. cit.*, 1930, p. 103.

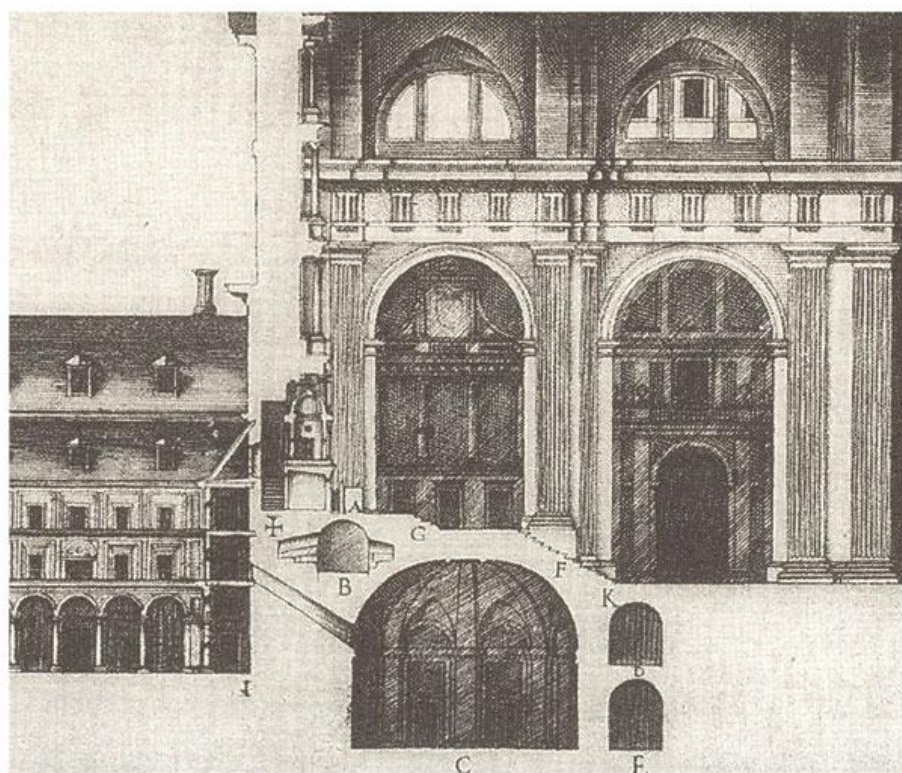
refiere Santos: «deposito santo, que conocieron tenia bien merecido». La ceremonia se realizó en presencia de las tres comunidades, convento, colegio y seminario: «dandose en esta ocasion principio à celebrar con Musica las Exequias y Entierros de los Religiosos»<sup>1049</sup>. Aquel año de 1649 marca el inicio del reencuentro de Felipe IV con la fundación de su abuelo, El Escorial sirvió de escenario celebrativo del matrimonio con Mariana de Austria y cinco años después se inauguraba finalmente el Panteón de Reyes, después de treinta y siete años de obras y esfuerzos.

---

<sup>1049</sup> F. DE LOS SANTOS, *op. cit.*, 1680, p. 756.



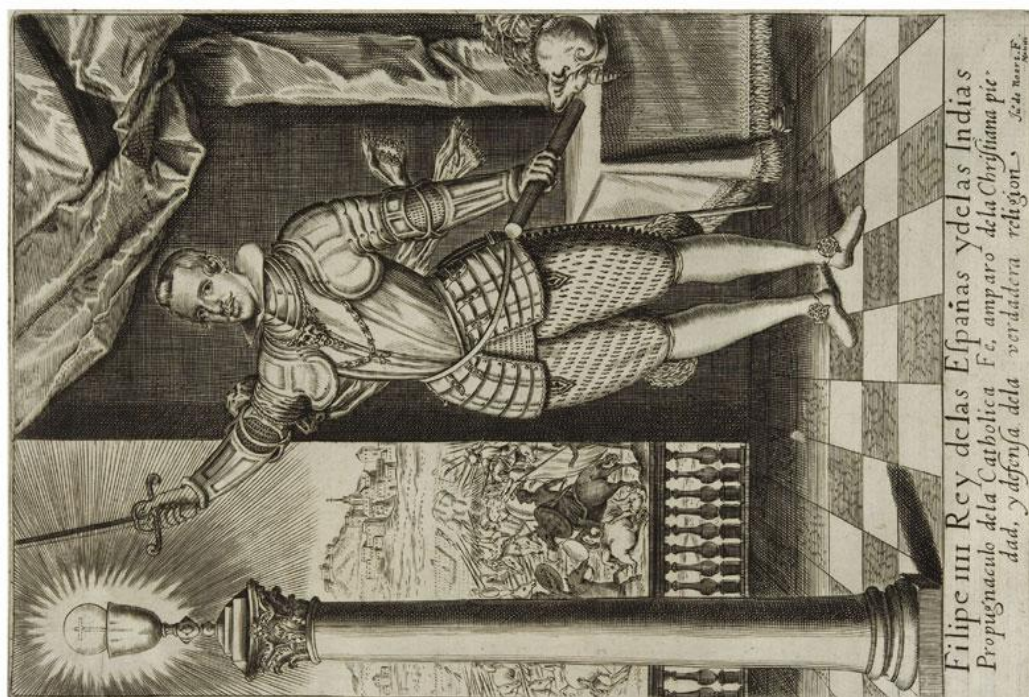
A



B

Figura 34: A. Juan Bautista de Toledo, *Sección de la Iglesia por el eje longitudinal, proyecto C*, 1567, detalle. B. Juan de Herrera, Pedro Perret, *Quinto diseño*, detalle.





A



B

Figura 35: A Juan de Noort, *Felipe IV como Propugnáculo de la Fe Católica*, del libro de fray Martín de la Vera, *Instrucción de eclesiásticos*, Imprenta Real, Madrid, 1630. B. Juan de Courbes, portada del libro de fray Martín de la Vera, *Instrucción de eclesiásticos*, Imprenta Real, Madrid, 1630.





A



B

Figura 36: A. Anónimo, *Retrato de fray Martín de la Vera*, 1634, PN, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. nº 10034574. B. Antonio Ponz, *Retrato de fray Martín de la Vera*, Real Monasterio de de San Lorenzo de El Escorial, Inv. nº 10034576.

## V.IV. LA RECONSTRUCCIÓN DEL MONASTERIO DESPUÉS DEL INCENDIO DE 1671

### EN LA *QUARTA PARTE DE LA HISTORIA DE LA ORDEN*

Tema capital de la historia del Real Monasterio en el siglo XVII fue su reconstrucción después del desastroso incendio de junio de 1671. Santos presenta el asunto en la tercera edición de su *Descripción*, publicada diez años después, como un triunfo absoluto de Carlos II. El minimizar el impacto de las pérdidas es por sí mismo significativo de la posición del jerónimo y de la condición del texto descriptivo como instrumento de propaganda oficial y encomiástica del monumento, sus patronos: los monarcas y sus «gestores»: los jerónimos. No podemos abordar en toda su complejidad el tema de la reconstrucción<sup>1050</sup>, algunos aspectos los hemos ido tratando de forma pormenorizada en la propuesta de edición de crítica. Nos limitaremos ahora a extractar las noticias que da Santos en la *Quarta Parte de la Historia de la Orden*, de 1680, testimonio que nos permite trazar una cronología sucinta de los acontecimientos.

#### **Balance de los daños y primeras medidas:**

En el capítulo treinta y ocho, Santos hace balance de las partes que se salvaron del incendio (p. 229) refiriendo el estado en que quedó la «vnica Marauilla de el Mundo, despues de 15 dias de incendio». En la parte de oriente, quedó libre la basílica, la sacristía y los cuartos reales; en la zona del convento, al mediodía: el piso bajo del claustro principal con todas las piezas que contiene; el piso alto quedó libre «en la Architectura, Cubiertos y Corredores, aunque ahumadas las Bobedas»; en los cuatro claustros chicos del convento, quedaron libres «los primeros andenes de abaxo, y en algunos los segundos», con algunas piezas importantes como la procuración, la ropería, los refectorios botica, hospedería, enfermería, «y algunas Celdas, que en todas quedaron trece, y otras Pieças de seruicio». En la parte norte, de los cuatro claustros chicos quedaron libres «los ordenes primeros en lo baxo, las Aulas, el Paseo, que està junto a ellas, grande, y capaz la Capilla, donde tienen los Colegiales la Oracion, y Rezan los Maytines; los Refectorios, y la Cozina (cuya chimenea fue la causa de el Estrago) y otras Pieças que siruen a otros menesteres». También al norte, en la parte de palacio «se reseruaron tambien los Emplomados de el Claustro principal, que corresponde al de el Convento, y de otros dos menores que se incluyen en èl, con muchos Aposentos»; por lo bajo en el claustro de palacio por lo bajo se libraron también «el Salon de las Comedias, y dos Saletas à los lados, con otras Pieças que se siguen»; por lo alto: «la Galeria de las

---

<sup>1050</sup> Sobre el asunto, es de consulta obligada: SANCHO / FERNÁNDEZ TALAYA, 1990, pp. 57-64.



Infantas, y la principal arrimada al Templo; y el Quarto que llaman de Caualleros, con variedad de habitaciones». En la parte de occidente: «quedo en su grandeza, y perfeccion admirable la Fabrica de la Librería principal, y la Alta, con su cubierto de piçarra, que fue el que vnicamente se escapò a esta parte». De las torres, quedaron cinco enteras, «las tres de la Iglesia», es decir cimborrio y campanarios, la torre de la botica «aunque estuuò à mucho riesgo» y la de las damas. «Menos los Cubiertos, y lo que abrasò el fuego en las entrañas de aquel Cuerpo de el Edificio», todos los miembros pétreos: las fachadas principales, claustros, patios, columnas, pilastras, coronaciones, chimeneas, «quedaron en pie, con la estabilidad, y forma que tenian, mostrando en la misma desgracia, la grandeza, que aunque de ella la Fabrica salio tan herida, quedò siempre Magestuosa». También se salvaron los Oficios de Palacio y los Oficios del convento «con el claustro de la Botica, y toda la Compañá» (p. 230).

Santos recuerda el dicho del obrero mayor fray Antonio de Villacastín «que había sido Superintendente», que solo el agua o el fuego podían ser contrarios para la duración de la fábrica. Recuerda las prevenciones de Felipe II al respecto, el cuerpo de fontaneros encargados del mantenimiento de los conductos de agua, y para los incendios: «vna como Armeria, donde auia diuersos instrumentos, para poder llevar, y arrojar el Agua contra las llamas; y otros para aserrar, y cortar los Cubierto, y enmaderamientos», se comenzó la costumbre de limpiar las chimenas periódicamente y que los monjes «no suban Braseros à las Celdas altas, ni de noche se dexen encendidos los Candiles»; y por eso mismo se hace conmemoración todos los días de Santa Águeda, y Felipe II «hizo traer vn pedaço de el Velo milagroso de la Santa» (p. 231).

La primera medida de la reina Gobernadora fue enviar al «Maestro Mayor de sus Reales Obras, y a los Aparejadores, para que visto el estado en que auia quedado la Fabrica, hiziesen el computo, ò tanteo de lo que podria costar la reedificacion». Desde el 17 de mayo de 1671 era maestro mayor Gaspar de la Peña, tras la muerte de Herrera Barnuevo<sup>1051</sup>. Dice Santos que los maestros hicieron una primera estimación de 500.000 ducados, después otra tasación de 800.000 ducados «que es la mas cierta aueriguacion». Comenzó entonces el desescombros y recuperación de materiales: «Apartaron y recogieron los ladrillos que podian seruir para la reparacion, los clabos, rejas, el metal de las Campanas, Plomo, y todo quanto podia aprouecharse»; después devolvieron las alhajas a sus lugares, «en los Capítulos, y en otras de la Casa, las Pinturas de su adorno, que se auian sacado» (p. 231). El 28 de junio de 1671, se llevó a cabo la traslación del Santísimo Sacramento a su custodia y tabernáculo. Los religiosos debieron alojarse en las pocas celdas que quedaron entre las ruinas y otros en la Compañá «de dos en dos, y de tres en tres»; la

---

<sup>1051</sup> Peña fue Maestro Mayor hasta su muerte el 1 de junio de 1676, *vid.* BLASCO, 2013, pp. 340-342.

reina dio licencia para que los colegiales religiosos vivieran en los aposentos de los patinejos del patio de Palacio, el seminario se acomodó en la Compañía.

El prior durante el incendio fue fray Sebastián de Uceda, estaba en Párraces el día en que comenzó el fuego. Fue el primer informador de la reina: «Determinò desde luego su Magestad se tratasse de la reparacion de la Fabrica, solicitando medios para ello, y mandò dar y vender vna rica joya suya para que se començasse». Para Santos la reconstrucción es ante todo un acto de piedad católica: «Ordenò tambien se diesse dinero prompto para cubrir de prestado el Edificio», se tomó un censo sobre la renta que tiene para su conservación la fábrica, ofreció el convento lo que pudo ayudando con los pinares de su propiedad en el Quexigal (p. 233). Con este dinero se repararon algunas bóvedas en los ángulos de la iglesia, se hizo el cubierto de la escalera principal: «como estaban antes» y el resto del edificio «se reparò y cubriò de prestado con maderas, y tablas». Pero al parecer: «La eleccion que los Maestros, y Aparejadores tuuieron en los Empréstados, no fue buena, que à no ser por el cuidado de los Religiosos», las nieves y aguas del invierno «huuieran destruido en las Bobedas lo que no destruyò el fuego, por las muchas goteras que causaban las junturas de las tablas mal dispuestas, y las roturas de los clabos, y quiebras de la madera. Apartaronse de lo comun, que es hazer tejados en los suelos mismos de las Piezas, con el vertiente a las Ventanas, y sucediòles lo mismo que a los que dexando el camino Real, toman veredas perdidas. Despues los Religiosos pusieron tejados en los Claustros pequeños, y salieron mejor» (p. 233).

«Deseosa la Reyna de que la reedificacion se executasse, dispuso huuiesse vna Junta de Ministros de sus Reales Consejos, de cada vno, vno; de la qual es desvelo fuesse arbitrar, y discurrir medios [...] con calidad de que fuessen sin grauamen del Reyno, ni de la Real hazienda». La única forma de que no resultara gravosa para el reino y la hacienda real era que el convento fuera poco a poco pagando de sus rentas la reedificación «repartiendo en el interim los Monges por las Casas, y Monasterios de la Religion, dexando solos ocho en el Conuento con vn Presidente». Dice Santos que esta propuesta no le gustó a la reina, por su celo santo y piedad, en la medida que al disolverse la comunidad laurentina quedaban desatendidas las divinas alabanzas, oraciones perpetuas, aniversarios y capellanías: «las vltimas voluntades de los Reyes, y Patronos», que quisieron que allí se cumpliesen para gloria y honra de Dios, bien de sus almas y «para felicidad de la Monarchia de España» (p. 234).

De tal modo que la reina dio la superintendencia de la fábrica al prior, así como los cargos de pagador y obrero (p. 234). Dice Santos: «Poner vna obra en manos de quien mas la ha menester, y de quien la mire como suya, es lo mas acertado para la presteza en la execucion, y que crezca, y se perficiones [...]», así lo habían hecho los monarcas en la fundación y en la obra

del Panteón «y en todos los reparos que se han ofrecido por mas de cien años en la Fabrica, encomendando al Prior, y à los Religiosos el cuidado», tal y como había dejado estipulado Felipe II en la *Carta de Fundación* (p. 234).

Se refiere Santos a la cláusula 59: «Otrosí: por quanto Nos queremos y deseamos que el edificio y obra del dicho Monasterio e iglesia y capilla y todo lo demás esté siempre muy bien reparado, y siendo como es y será la obra y edificio tan grande tendrá de continuo necesidad de los dichos reparos y para este efecto porque no falte habemos deputado, como en uno de los capítulos de esta Escripura de suso se contiene, particular cantidad y suma que esté depositada y consignada para esto y no se gaste en otra cosa alguna, encargamos al prior o priores que por tiempo fueren que tengan muy particular cuidado de los dichos reparos y que continuamente se revea y reconozca lo que es necesario de reparar para que luego se haga, porque de esto depende mucho la conservación de la dicha obra y edificio» (ZARCO, 1987, p. 166).

**La primera traza para la reedificación de Gaspar de la Peña:** «La primera [traza] que se executò, fue de Gaspar de la Peña, Maestro Mayor de las obras Reales. En esta Traza (queriendo hazer nouedad en los Cubiertos del Edificio) dispuso se rebajasen onze pies de la altura que antes tenian, y que fuessen, no empizarrados, sino emplomados llanos, con Corredores al contorno, y otras inuentiuas semejantes, que calificaron otros Maestros de Architectura, y apoyaron algunos Religiosos, que nunca falta quien aplauda nouedades. Otros de mejor sentir resistian esto, fundándose en que la altura que tenian antes los Cubiertos, era proporcionada al Cuerpo del Edificio, según reglas de Architectura, y la Traza muy conforme, mirados el temperamento, y accidentes de el Sitio, para el despidiente de las nieues, y las aguas, de que abunda mucho; y dezian, que executarlos de otra suerte, era poner en contingencia la hermosura, fortaleza, vtilidad con que los dexaron los Antiguos, que en el Arte de edificar pudieron competir con los mas diestros de Grecia, y Roma. Dezian mas, que con esta nueva Traza baxando los Cubiertos, se quitaban en lo alto habitaciones de Palacio, y de el Conuento, y Colegios, que precisamente eran menester; y que auiedo de caer las plomadas, y planchas sobre madera, no tendrían la duracion que tienen sobre froga de ladrillo, como están en la Iglesia, ni era assegurar la obra, ni los Corredores crecían nada la grauedad de la Fabrica, respecto de los antiguo; y que era Idea que precautelaba poco el accidente de el fuego, que era lo que principalmente se auia de mirar» (pp. 234-235).

Dice Santos que de haberse tenido en cuenta estas cuestiones se hubiera excusado «lo que se gastò mal gastado, que fue mucho. Començòse la reparacion con la nueva Traza de Gaspar de la Peña, de orden de la Iunta el mismo año del incendio, y se executò en algunos cubiertos del

Edificio, hasta la entrada del Inuierno. Viòse, y experimentòse luego la inconueniencia, y disonancia; tuuo aviso la Reyna, que le dieron personas desinteresadas, y inteligentes en la materia, y mandò cessar la obra, y que se executasse conforme a lo antiguo, diziendo: *Era camino Real, y conocido, y seguro: y que se pusiesse estudio particular en dexar lo reseruado de el fuego, en quanto fuesse possible, que esso era lo mas conueniente*» (p. 235).

**Es elegido prior fray Marcos de Herrera:** En el Capítulo General de la Orden de 1672 fue nombrado por la reina prior de San Lorenzo fray Marcos de Herrera «el qual hizo quanto supo, y pudo en orden à la reparacion de la Fabrica [...] Diòle la Reyna al Prior el nombramiento de Superintendente general de la obra [...] era de calidades acomodadas para esso, zeloso, actiuo, conocido en la Corte, de introducion con los Ministros» (p. 236).

**Tras el cese de la obra de Peña los maestros hacen diferentes trazas:** «Auianse hecho por los Maestros de Architectura diferentes Trazas desde que la Reyna mandò cessar la que llebaba en la reparacion Gaspar de la Peña [...] y los que auian de hazerlo, auian estado seis Meses detenidos en elegir la que se hubiesse de executar, tiempo bastante para dissolver vna Dieta».

**Fray Marcos de Herrera, es nombrado por la reina miembro de la Junta de reedificación. Se elige la traza de Bartolomé Zumbigo:** «[...] Su Magestad le hizo, y nombrò de la Junta misma, añadiendo este titulo al de Superintendente», los ministros de la junta «à las instancias que hazia el Prior en las Juntas, daban titulo de viuezas [...] Al fin llegaron à juntarse para la eleccion de la Trazas que se auia de executar; y aunque huuo tambien sus diferencias, se eligiò por mas acertada la que auia ideado, y delienado Bartolomè Zumbigo, Ciudadano de Toledo, Atchitecto de merecida fama, Maestro mayor de las obras del Arçobispado, que en aquella Real Casa de San Lorenzo auia maestreado la obra insigne del Pantheon. Esta Trazas tenia las calidades que se pedían; dexaba en su altura, y forma antigua los Cubiertos de la Fabrica, empizarrados como antes, y algo mas planos los Caballetes, para poder andar por ellos quando fuesse menester, y Bobedas inmediatas à ellos, para defensa del fuego en caso de encenderse los Pares, y entablamentos altos, y à trechos Atageas, y Escaleras para poder subir con presteza. Para dar vuelo à estas Bobedas, que nuebamente introducía, dispuso por lo interior, y exterior, sobre el macizo de las Paredes de casi todo el Edificio, vnos Bancos de Albañileria de cinco pies de alto, en los quales cargassen las Armaduras, para dár tambien lugar, y anchura à las habitaciones altas. Esta inuentua de los Bancos diò a ver en la execucion la importancia, pues pudieron con ella hazerse Bobedas inmediatas à los Cubiertos, que era cosa que se dificultaba mucho, auiendolos de

dexar en la misma altura, y forma que tenian antes; y se pusieron hazer tambien en otras piezas de la Casa, escusando la madera que antes tenian en sus techumbres, para que en quanto fuesse factible se escusasse el peligro. En otras Piezas, y habitaciones disponia la Traza Cielos rasos, y Bobedillas; y en todo se viò estar muy bien advertida, y estudiosa, por lo qual se mereciò la eleccion entre las demàs, que auian delineado otros Maestros de Architectura, procurando esmerarse cada vno en el acierto». En definitiva fue la traza preferida «porque preservaba el Edificio de el fuego en todo lo possible, y le dexaba en la misma forma antigua, no innouando otra cosa, sino las Bobedas en lo interior, [...] y los Cielos rasos, y Bobedillas en diferentes Quartos, que [...] quedaron al passo que mas resguardados, mas hermosos» (p. 237).

**La financiación de la reedificación:** La reina determinó en 1672 que hubiese un arca en el cuarto de San Lorenzo en San Jerónimo el Real de Madrid, con dos llaves, una en poder de los ministros de la Junta y otra en poder del religioso administrador del cuarto. Ordenó también que hubiese otra arca en San Lorenzo donde se pusiesen las cantidades que se fuesen remitiendo de la de Madrid, con una llave en poder del Prior Superintendente y otra para el Veedor de la fábrica, y que en presencia de ambos el pagador se fuese sacando el dinero «para los socorros, y pagas de los Laborantes» (p. 237). Para comenzar la obra dice Santos que se consiguió un censo de 150.000 ducados «de abonar el Conuento, hipotecando su hazienda, quedando su Magestad en empeño de pagar los réditos de sus Rentas Reales: y la Restante cantidad, se pagasse de las Rentas de la Fabrica de S. Lorenço, que tiene en los Guadalupe» (p. 239). Sigue un párrafo un tanto ambiguo en el que Santos dice: «Executòse assi, buscòse el dinero, y para acompañarle con las demas cantidades que eran menester, el Prior procurò consiguientemente adquirir noticias, y las consiguiò, de otros diferentes medios que podian aplicarse; mas al proponerlos à los Ministros, no tenian expediente; hallabanse, y ofrecianse dificultades, y estorbos, y fristrabase el cuidado aun en lo mas factible, y corriente».

**El incendio de la Plaza mayor:** Sigue Santos diciendo que el 20 de agosto de 1672 se quemó la Plaza Mayor de Madrid «que fue el tercero de los que han prendido en aquella gran fabrica desde su fundación, en el qual se quemò casi todo lo principal del Lienço que mira al Mediodia, donde està el Balcon del Rey, y Quarto Real para las fiestas publicas: cuyas llamas abrasaron mucha hazienda, y lo que mas lastimoso es, muchas Personas [...] para la reparacion de esta ruina, luego se dispusieron los medios, y corriò con felicidad la obra [...]» (p. 238). Santos considera moralmente más necesaria y útil la reedificación de San Lorenzo, por ser «[...] de agrado de Dios, de honor de España, de zelo, y piedad de sus Catholicos Monarchas, de gloria de la Iglesia, de

admiracion, y bien vniversal del Orbe, sin nota de profanidades gentlicas, con tantas luzes de Religiosos motiuos, y de Reales, y decentes atenciones[...]» (p. 238).

**La voz y odio contra la Maravilla de España:** «[...] esforçò nuebamente vna voz que auia corrido desde que la abrasò, muy propia suya por falsa, en la qual se publicaba vulgarmente, que los Religiosos habitantes de su grandeza, podian, y deuan reparar su ruina, sin necesitar de socorros, por las munchas rentas que los Reyes auian dado a la Comunidad, y auian adquirido [...] que mas bien podrían ellos cargar con la reedificacion, que la Villa de Madrid con la de la Plaza» (p. 238). Dice Santos que esta voz llegó a los miembros de la junta y que los jerónimos presentaron cumplido memorial a la reina en el que hacían clara demostración «de las limitadas rentas, y haciendas» y de los empeños en que encontraba la comunidad. Además apuntaban a la obligatoriedad de que las obras correspondieran a la Corona como patrono del edificio: «[...] todo acontecimiento pertenecia à su Magestad el mantenerla, reedificarla, y restablecerla, por ser Patron vniuersal de aquella Marauilla, dedicada à Dios; vnico Sepulcro de los Serenissimos Reyes de la Augusta Casa de Austria, desde que entraron à Reynar en España, y por auerse acondicionado assi en la Escripura de fundación, y dotación, que aceptò la Orden de San Geronimo, y la Comunidad, y la confirmò el Pontifice [...]» (p. 238).

Se refiere Santos a las «Clausulas expresas que declaran de quien es la obligacion del reparo en accidentes semejantes, y à que expensas se deuen hazer. [...] Los exemplares que auia de obras, y reedificaciones [...] manifestaban tambien no auerse hecho nunca por cuenta del Monasterio, sino de la renta de la Fabrica, y que siendo esta insuficiente, salian los Señores Reyes al remedio prompto, en consideracion de los encargos de la fundación, y de que vnicamente era suya, y no de vna Comunidad de Religiosos, la empresa de mirar por la entereza, perfeccion, y estabilidad de tal Marauilla, joya la mas preciosa de su Corona, circunstancia de tantas consideraciones de grandeza, à cuya conseruacion, y restauración solo puede llegar el aliento de tan Soberano poder». Cita Santos los no lejanos reparos en la fábrica financiados por Felipe IV, ya fuera en el palacio, como en el convento «sin dar lugar à questiones, que en estos casos siruen mas de embarazar, que de concluir» (p. 239). Santos invoca la clausula 66 de la *Carta de Fundación* en la que Felipe II exponía la imposibilidad de mudarse el convento de Sitio: Cláusula 66: «Otro sí: por quanto Nos fundamos el dicho Monasterio en el sitio e parte que se edifica por ser muy conveniente y por algunas otras causas y consideraciones que a ello nos movieron, y la obra y edificio que en él hacemos así en lo que toca a la iglesia y capillas [...]» (ZARCO, 1987, p. 171).

Los ministros de la Junta consideraban que a la corona competía reparar la Iglesia y Palacio, y a los jerónimos su convento y colegios, «porque las rentas que les auian dado los Reyes,

no solo miraba à las obligaciones que estaban cumpliendo, sino que dezia respecto, y estaba afecta à la fabrica, según la Carta de fundación, y que assi deuian concurrir a los accidentes de ella.» Según la Junta, Felipe II dispuso que las rentas del Monasterio sirvieran para sustento de la comunidad, y que lo que sobrase se aplicase a la fábrica, «de donde inferian, que estando sobrados, según publicaba la Voz», estaban en la obligación de asumir los costes de la reedificación del convento y colegio. Según Santos, el documento esencial no era la Carta de Fundación, sino la de Dotación, en donde Felipe II había asentado lo que «auia de ser para siempre [...] aplicando las rentas con distincion bien clara», las que correspondían a las obligaciones que cumple la comunidad, que no podían ser aplicables a otra cosa; y otras a la fábrica específicamente para su conservación y reparación. Dice Santos que con esta distinción Felipe II ponía en evidencia que no consideraba que todas las rentas del Monasterio fueran afectas a la fábrica, como pretendían los de la junta.

Señala además que en la *Carta de Fundación*, Felipe II estipula que sus sucesores no solo eran patronos de la iglesia y palacio, «sino uniuersales de toda ella [...] siguiéndose lo oneroso à lo honrrroso». Felipe II señaló una renta aparte para la fábrica, que había sido aumentada por sus sucesores. La renta del convento debía exclusivamente aplicarse «à los Sufragios, cargas, y obligaciones, que deseaban perpetuar indefectiblemente, como se perpetuan», tal y como se expresa en la cláusula 59 de la Carta de Fundación y dotación, en donde según Santos quedaba perfectamente claro a quién correspondía pagar los reparos de la fábrica, a los jerónimos no, en la medida que «ni por su profession, ni por su estado» y sobre todo: «siendo la obra tan magnifica, y marauillosa», tampoco correspondía a los jerónimos: «seguir la idea de la Magestad de la Planta, quando sucedisse auer ocasión de reedificarla», en la medida que «lo que en su Magestad fue loable, y piadosa obstentacion de su grandeza, y poder, en ellos, que deuen contentarse con menos, fuera deformidad, y desvanecimiento» (p. 240). Para Santos, el papel del prior es solamente asistencial, avisa de los reparos necesarios, sin comprometer la renta conventual de la «que nunca le ha sobrado nada».

**Fray Marcos de Herrera nombra oficiales y comienza el acopio de materiales por su cuenta:** Dice Santos que mientras la Junta deliberaba a quien competía pagar la reedificación, el prior pidió licencia a la reina para dar principio a la obra con parte del dinero del censo: «Partiò de Madrid, llebando consigo à Bartolome Zumbigo, Autor de la nueva Traza: conuocaronsse Maestros y Oficiales, que tomassen a destajo la obra, conforme à las tassaciones, y posturas, dándoles los materiales, que pareciò lo mejor; fue elegido por Aparejador Christoual Rodriguez, Vezino de Valdemoro, Visitador de las fabricas del Arzobispado de Toledo, y juntaronse muchos

Materiales». Dice Santos que la cal y el ladrillo se fabricaron durante la reedificación «cerca de la misma Casa», el yeso se trajo de Valdemoro «reputado por el mejor de España»; las maderas y «tablas de todo genero», de los pinares de San Martín de Valdeiglesias «que comprò el Rey por tres años para esta fabrica», otras del «Pinar de la Garganta, que se comprò tambien con dinero del Rey à la Villa del Espinar por quinze años; y otras del Quexigal del Conuento» (p. 240).

Para el trasporte de materiales se compró una numerosa carretería «con dinero de su Magestad, y con otras que se maherian de los Pueblos, y tambien à lomo con Requas». Fray Marcos de Herrera como superintendente nombra a los oficiales que debían asistir la obra, utilizando también a los oficiales fijos de la fábrica: veedor y contador, sobrestante o tenedor de materiales. Puso por pagador y obrero mayor al padre fray Diego de Valdemoro, profeso de San Lorenzo: «por ser Religioso de calificacion, y capacidad, muy inteligente en materia de quantas [...]» (p. 240). Santos subraya que el resto de la comunidad se dedicó a su cometido: «mirando à Dios, y à la atencion deuida à los Catholicissimos Reyes que alli tienen su Sepulcro, que siempre viuen en la memoria de su agradecimiento, como deuieran viuir en otros Vassallos mas obligados, quanto mas fauorecidos» (p. 241). Y recuerda un dicho de Felipe IV que cuando les hacia laguna merced a los jerónimos decía *Que lo hazia de buena gana, porque para la vida, y para despues de la muerte eran buenos Amigos*.

**Comienza la obra en octubre de 1672, cubiertas de los Capítulos:** A principios de octubre de 1672 comenzó la reedificación por el lienzo de mediodía, en la «parte que arrima a la Torre Prioral», encima de los Capítulos, por deseo de la reina, «por auerse reconocido algunas humedades en las Bobedas, que podian llegar à ser dañosas à las Pinturas que las adornan» (p. 241). Dice Santos que esta elección de la reina satisfizo mucho a los religiosos, ya que «junto con estimar los Capítulos por lo que son en su Arquitectura, y ornato, los miran como lugares de su aprouechamiento espiritual, donde los Prelados todos los Viernes del año, con Santas doctrinas, los exortan a la perfeccion, reprehendiendo tambien, y castigando, aun los defectos mas minimos, para que se repare, y se reedifique lo caído [...]» (p. 241).

En las cubiertas que caen sobre los capítulos fueron ejecutando el banco de albañilería de cinco pies de alto, dispuesto «sobre los maciços de las Paredes», en el cual «à iguales, y compartidos trechos, iban dexando vnas Caxas, donde se pusiessen Camones para assentar tablas, y clauar en ellas las Pizarras que le cubriesen, desuerte que desde fuera no pudiesse percibirse diferencia alguna en los Cubiertos, ni en la altura, ni en la forma antigua, sino que pareciesse lo mismo que antes». Dice Santos que la ejecución del banco duró un mes, sobre el banco comenzaron los carpinteros a sentar las soleras «clauadas, y asseguradas en los nudillos repartidos



por toda su longitud»; el 4 de noviembre, día de San Carlos Borromeo y once cumpleaños de Carlos II, se comenzaron a levantar las armaduras de madera «poniendo los primeros Pares que assi llaman las Maderas de que se forman, y lebantan los cubiertos». En dos meses «se leuantò el Cubierto de los Capítulos en quanto à la Carpinteria, con las buardas, ò Ventanas repartidas por toda su longitud, que es docientos pies y mas. Luego se fueron poniendo las Pizarras, y Plomos, con que en breue tiempo se viò vestido, y en aquella perfeccion que antes tenia, con la misma altura, y forma, aunque algo mas en virage, para el mejor despidiente de las aguas, y nieves, y por consiguiente mas estirado, y magestuoso, y con todas las demàs calidades de hermosura, fortaleza, y comodidad, que pide el Arte» (p. 242).

En segundo lugar se acometió la cubierta del ángulo del claustro principal hacia la torre del Prior: «Tiene, en este encuentro, mucha dificultad la execucion de los Cubiertos, por la inugualdad de las líneas que allí se juntan, y diferencian de los Tramos que concurren, vnos mayores, otros menores» (p. 241).

En tercero, la cubierta de la pieza de las capas y al mismo tiempo la cubierta que discurre a oriente entre la torre de las damas y la basílica. La obra se repartió en destajos, unos con el banco, otros con las armaduras. Como el invierno paralizaba las obras en las cubiertas: «se ocupaban en labrar, à lo abrigado, Tablas, y Maderas para quando huuiesse ocasion, y en ir comenzando à reparar algunas Celdas del Mediodia para los Religiosos Ancianos, y el Dormitorio de los Nuevos de la Escuela, que padecían mucho en las habitaciones que tenian» (pp. 242-243).

**Inspección a las cuentas de Francisco Marín de Rodezno:** Santos interrumpe su visión idílica de la reconstrucción para explicar una polémica inspección financiera por parte de la Junta. Según Santos fray Marcos de Herrera, la inspección la había solicitado él, por parte de la corona para que comprobaran hasta qué punto las rentas conventuales eran escasas: «que à vista de ojos por los papeles, y libros de la hazienda». El ministro nombrado por la reina para hacer la inspección fue Francisco Marín de Rodezno, prior de Roncesvalles, Caballero de la Orden de Calatrava, presidente que había sido de la Real Chancillería de Granada, natural de Briones, señor de la Villa de Rodezno en la Rioja. Aunque al principio se mostró afable y mostraba la «madurez que dàn à los Sugetos, los años, los Estudios, y las Experiencias [...] andando el tiempo descubrió lo rapante el Lobo, que auia vestido al entrar la piel de Oveja». Su secretario era un clérigo de Granada llamado don Francisco Ciezar, notario apostólico (p. 243). Según Santos, Rodezno traía una Real Cédula de la reina y despachos del Nuncio de su Santidad, el cual a instancia de la reina le daba «poder para reformas costumbres, castigar delitos, *siue in Capite, siue in membris*, quitar y remouer Oficios, y desterrar Religiosos». (p. 243). Para Santos plantear una reforma de la

comunidad era imposible: «en quien toda la Monarquía tiene puestos los ojos, admirando en la grandeza de su fábrica, la correspondiente edificación de sus moradores, en la modestia, en el trato, en el recogimiento, y en todo quanto pide la vida Monástica», es decir hace una analogía entre la moralidad de costumbres y la grandeza de la fábrica (p. 244).

Refiere Santos que hay dos oficios de seculares proveídos por el rey: el veedor de la fábrica y el Guarda Mayor de los Bosques Reales, ambos pretendieron extender su autoridad, el prior ordenó al veedor que dejara de ocupar un cuarto de los Oficios de palacio y que se «bolviesse à la Casa señalada en el sitio para los Veedores, donde èl, y todos los del Oficio auian viuido»; al guarda mandó que dejara la casa en la que vivía en el lugar del Escorial: «para hazer Hospital de ella para los enfermos Laborantes, como lo auia sido en lo antiguo al edificar aquella Marauilla». Ambos dejaron las casas de mal grado: «Quexaronse a la Junta de Obras, y Bosques, informando siniestramente, que el Prior, y Conuento les estorbaban el hazer sus Oficios, y les quitaban sus preeminencias», acusando a los jerónimos de tener los bosques esquilmados y talados. La Junta de Obras y Bosques envió un juez de comisión con diversas cédulas, pidiendo el restablecimiento de la vivienda del guarda. Santos dice claramente que el prior y convento no tenía obligación jurídica con la Junta de Obras y Bosques, su único marco legal era la *Carta de Fundación*, contrato de Felipe II ratificado por Felipe III y aumentado por Felipe IV, en el cual quedaba fijada la entrega de las dehesas como parte de dote. Acudirían al Consejo Real de la Cámara a quien tocaba el conocimiento y amparo del Patronato Real. La Junta hizo consulta con la reina para reprender al prior de San Lorenzo. Dice Santos que «al passo que la fabrica de la Casa se iban haziendo los reparos, y labrando los materiales, se iban labrando tambien sus habitadores à los golpes de estas, y otras tribulaciones, como piedras viuas para el Celestial Edificio» (p. 252).

**Se reanudan las obras:** Mediante Cédula Real fechada el 7 de junio de 1673, los jerónimos quedan revalidados en sus funciones por la reina. Desde agosto de 1673, hasta el invierno: se levantó la cubierta de la sacristía, desde la basílica hasta la torre del prior y su correspondiente de palacio, hasta la torre de las damas. Se cubrió también la fachada norte, desde la torre de las damas a la del seminario; y la fachada sur desde los capítulos hasta la torre de la botica. En los claustros chicos «se leuantaron los cubiertos altos, y los de los traueses que pertenecen à particulares del Palacio, Monasterio, y Colegios, todos de igual altura, y correspondencia. Assi como se iban formando, y entablando, se iban tambien empizarrando en quanto se podia [...]» (p. 252). La pizarra se traía, no sin dificultad, de las canteras de Bernardos: «las mas abundantes de este genero de Piedra, y donde se hallan de mejor hoja, y color; y por andar en este tiempo la fabrica de la Plaza mayor de Madrid, y otras de Palacio, se llevaban para ellas gran parte». Se levantaron los

chapiteles de las torres del prior y del seminario «como antes estaban»; aunque los huracanes del día de San Gerónimo hizo notables destrozos en los andamios de la torre del seminario (p. 252).

**Las lucernas:** «Las Torres de las Lucernas que median entre los Claustros menores, vna à la parte del Conuento, y à otra a la de los Colegios, tenian antes ochavados los Chapiteles, y al formarlos de nuevo, que fue tambien en esta ocasion, se les diò otra disposicion mas hermosa, intrtroduciendo Cornisamento en el medio de la altura, desde donde en disminución se leuantan las Agujas con muy buena gracia. Los Barrones, Bolas doradas, y Cruzes, con sus Veletas, se pusieron despues en todas ellas, y quedaron con mucha hermosura» (pp. 252-253).<sup>1052</sup>

**Los campanarios:** se restauraron los campanarios y se volvieron a levantar los telares de madera para las campanas, los días 21 y 22 de noviembre se subieron las campanas del fabordón y del reloj «Auiendose fundido estas, y otras Campanas, del metal que se auia recogido de las derritió el incendio, y le cupo de esse metal à la de Fabordon el peso de cerca de quinientas arrobas, t à la del Relox cerca de quatrocientas, y salieron en el sonido, y las voces muy Magestuosas, graues, y alegres. Pusieronse para subirlas a la Torre, fortissimos Tornos en lo alto, que mouian, y tiraban mas de treinta hombre, con muy gruessas, y seguras Maromas, y algunos dias despues se subieron las demàs [...] Estàn todas al contorno con Inscripciones de letras releuadas, que explican à quien està dedicadas, y el año en que se fundieron, Reynando nuestro Rey, y Señor Carlos Segundo, y el nombre del Artifice, con muy buena inuentiba, y distribución. El Fabordòn està dedicado a Nuestra Señora, que con èl se toca siempre à la Aue Maria; y el Relox al Santissimo Sacramento [...] y assi las demàs à otros Santos» (p. 253).

**El reloj:** «Pusose tambien en su lugar el Artificio de el Relox con toda la variedad de sus Ruedas, y movimientos, pieza de las mejores y mayores de España, formada casi de todo punto despues del incendio, por D. Francisco Philipini, Cauallero Italiano, de el Abito de S. Iuan Lateran, de los famosos de esta Era en el Arte, y diferenciada en el Volante, respecto de lo antiguo, para mas facilidad en el manejo, y en el vso» (p. 253).

---

<sup>1052</sup> El modelo primitivo de las lucernas, de perfil continuo y no quebrado, lo encontramos replicado en piedra en el capitel de remate de la Iglesia abacial de Alcalá la Real (Jaén), cita escurialense y herreriana creemos que poco conocida (fig 38), elocuente de la condición del lugar como patronato real. El remate de la iglesia se hizo siendo abad el licenciado Fernando Heras Manrique (1652-1659): «Hizo dicho señor abad el capitel de la torre de campanas de la Santa Iglesia Mayor de esta ciudad y puso en él sus armas [...]» (GARRIDO ESPINOSA DE LOS MONTEROS, 1996, p. 138)

**Órgano de campanas:** Entre verano y otoño de 1674, llegó «vn Organo de Campanas, que auia mandado fundir en Flandes el Excelentissimo Señor D. Iuan Domingo de Haro y Guzman, Conde de Monterrey, celebre Gouvernador de aquellos Payses, por orden de su Magestad, para ponerlas en la Torre en donde derritiò el fuego las antiguas [...] El Artifice que las fundiò en Flandes (releuando en ellas las Armas Reales, y à otro lado las del Conde Gouvernador) se llamaba Melchor de Haze. Desde Bruselas se conduxeron por Mar hasta el Puerto de San Sebastian, y desde allí en carretas muy fuertes las conduxo hasta San Lorenzo el Padre Fray Martin de Esparça», el carillón se tuvo listo para el otoño de 1674 en espera de que hubiera jornada real, pero no vinieron «siendo la causa el no està enjuta la Obra de Palacio, que podia se dañoso à los que auian de habitarla» (p. 255).

**Primavera de 1674: el prior requiere más dinero:** Con el consiguiente conflicto con la Junta, recrimina al prior haber comprado con dinero del rey dos pinares y una carretería, sin su orden, gastando 40.000 ducados, el prior dijo que se quedaba con todo y pagaba el dinero al rey. **Palacio:** ante el aviso de que habría jornada real en aquel verano de 1674: «se fabricò mucho en los Aposentos, y Quartos de Caualleros, y Damas, con deseo de lograr la dicha de la venida de sus Magestades, aunque despues no tuuo efecto» (p. 253).

**Se inspecciona la resistencia de lo realizado según la traza de Zumbigo:** En la cuaresma de 1674 la Junta envió al Maestro Mayor, y otros Maestros de Arquitectura a reconocer el estado de la obra, y hacer algunos tanteos, «especialmente à vèr si podría el Edificio sustentar las Bobedas que se iban executando. Duda era esta, que se venció al principio, reconocida la fortificacion de la fabrica; pero no auia faltado quien la renouasse en Madrid en este tiempo, diziendo, que las Paredes del Edificio tenian mucho desplomo, y que era fuerza, que de la carga, y peso grande de las Bobedas, se siguiesse mucho empujo, y de consecuencia mucha ruina. Los que sembrauan estas hablillas, no lo auian visto bien; querían introducirse en esta Obra echando à otros de ella, y estos empujos eran los que les daban mas cuidado que los de las Bobedas. Vieronlo todo los Maestros en esta ocasión, y conocieron, que aunque se cargasse otro Escorial sobre el que està edificado, podría sustentarle con seguridad; y para que fuesse mayor, dispuesseron se atrauessassen Cadenas, para fortificar, y detener mas las Paredes» (pp. 253-254).

**Palacio:** comenta Santos que «los mas de los Cubiertos yà leuantados estauan sin empizarrar», se trabajo en el interior de palacio, que estaba ya empizarrado: «Hizieronse en èl muchos Quartos al Oriente, formadas las techumbres de Bobedillas, que median entre las Maderas, y en caso de

fuego, no puede comunicarse la llama tan fácilmente, que no haya lugar para el remedio. Blanquearonlos todos muy bien, y les pusieron caídas, o ruedos de Azulejos, con quedaron mejores que estauan antes, solados de ladrillo de hermoso color y ajuste» (p. 254). Seguidamente: «Lebantarón en Palacio las Bobedas en lo alto, inmediatas à los Cubiertos de Oriente, con sus diuisiones, formadas con mucha fortaleza, y arte, que fueron las primeras, según la nueva Trazas, y se vió auian de ser para el todo el Edificio de mucha comodidad, y para el fin de mas resguardo, y defensa, en caso de auer incendio» (p. 255). «Prosiguieronse en el Quarto de Oriente de Palacio las Posadas de Damas por todo el Verano, y se acabron en el Otoño [de 1674], haziendo en ellas Bobedas de mucha consistencia, y blancura» (p. 255)

**Convento:** paralelamente [verano, otoño de 1674] se acabó el dormitorio para los religiosos de la escuela, «Pieza grande, y de hermosa Bobeda, que aunque al formarse auia hecho algun sentimiento, se reparò muy bien, y quedò firme» (p. 255). [otoño de 1674] «[...] se iban empizarrando los cubiertos; y en el Conuento al Mediodia se hizieron algunas Celdas de Religiosos, para lo qual huuo orden de su Magestad, que de otro modo no se hizieran, aunque estaban viuiendo en los rincones, y sobrados; porque como dezian otras cosas, no dixessen tambien, que miraban por su comodidad». Durante el invierno de 1674 se reparan las celdas: desde el incendio no se habían reparado las celdas, solo «la que llaman Segunda del Prior, y esta huuo quien dixesse auia de ser la vltima en componerse» (pp. 255-256). La forma de las celdas del claustro principal: «fue la que tenian antes, solo las diferenciaron en la techumbre, que en lo antiguo era de Madera saetinada, y ahora hicieron Cielos rasos», en las celdas de los claustros menores «pusieron Bobedillas con caídas abaxo de ladrillo entre listas de Azulejos de Talauera, que llaman Cordoncillo» (p. 256). Todas estas celdas se comenzaron a habitar en el verano de 1675: «blanquedas y enjutas, puestas puertas, y ventanas de buena traza» (p. 257).

La Junta de reparación envía a ver la obra a **don Luis Carrillo, regente del Consejo de Italia**, en la primavera de 1674, regresó a Madrid con el maestro mayor de las fábricas reales, y otros arquitectos que le acompañaron en este viaje, (p. 255). Dice Santos que desde que don Luis Carrillo emitió un informe favorable del estado de la obra: «cada Mes remitía la Junta diez mil ducados». En el verano de 1675, comienzan a reparar las celdas del lado oriental y las del noviciado «haziendo diuisiones de todas, y compartimientos» (p. 257). **Celda del prior:** «à los treinta pies en la Torre del claustro principal, que mira à Oriente, y Mediodia, quedò muy perfecta, y acabada, con Bobeda de mucha obra, y hermosura, cuyo medio ocupa vn Floron dorado; las Paredes muy blancas con caídas grandes de Azulejos, de los quales se compone

tambien el Pauimento, repartidos por todo el Solado con mucho orden entre los ladrillos, y en medio vna flor muy dilatada, y curiosa, y de mucha variedad de colores. Pusieronse en ella las Pinturas que se rescataron del incendio en la antigua, y otras de diferentes Autores, con que quedo tal, que mas parece Capilla de algun Santo, que Celda de Religioso, para que acuerde à los Prelados lo que deue ser. Acabòse tambien el Dormitorio del Prior consiguiente à esta Celda, y luego el Oratorio, Altar, y Retablo, donde se puso vna Imagen de N. Señora de la Concepcion de mucha belleza, y lucimiento, y en las Paredes las Pinturas originales antiguas, que le adornan ricamente. Debaxo de esta Pieza se reparò tambien la de las Mangas que siruen à las Procesiones [...]» (p. 257). **Sala de Capas:** «cercana al Choro la que llaman de las Capas, donde se hizo vna Bobeda muy bien compartidaa, y dispuesta [...]» (p. 257).

**La reina envía el espejo de cristal de roca:** «[...] mostrando con Real piedad lo que deseaba sus aumentos, embiò para la Sacristia del Monasterio vn Espejo hermosissimo, de mucho valor, de forma ochabada, Luna muy grande, el Marco todo de cristales sobre metal dorado, vnos assentados con artificiosa inventiba, otros pendientes al contorno al modo de vnas Peras, que hazen notable adorno, joya verdaderamente Regia, y que ennoblece mucho la Sacristia, en cuyo medio se puso sobre los Caxones donde se visten los Sacerdotes» (p. 257). *Vid.* edición crítica.

**La reina envía a Carreño con pinturas para el palacio:** Para el adorno de los cuartos reales de palacio «[...] su Magestad embiò con Iuan Carreño su Pintor de Camara diferentes Pinturas originales, con que especialmente se compuso muy bien el Quarto del Rey, y el Dormitorio del Señor Filipo Segundo» (p. 257). *Vid.* edición crítica.

**En 1676 se terminan los empizarrados de los cubiertos altos:** «[...] acabados, y empizarrados de todo punto los Cubiertos altos del Edificio, assi los de las Fachadas, que forman el Quadro, como los interiores de los trabeses, que cruzan de vna parte à otra, para diuidir los Claustros, y Oficinas, y el Portico, y Patios, todos de igual altura, con sus Chimeneas de piedra, que los adornan mucho en forma de vnas Columnas Istriadas, de las quales se aderezaron algunas, y otras se hizieron nuevas, Vironse tambien las Torres en su perfeccion, de suerte que vista por fuera la Casa, no parecia auer pasado por ella la fatalidad de la ruina» (pp. 257-258).

**Casas de Oficios:** «Hizieronse tambien este año [1676] muchas Bobedas en lo interior de los Oficios de Palacio» (p. 258). **Bóveda de la escalera principal** [1676]: «que saliò muy excelente» (p. 258). **Palacio** [1676]: bóvedas «en los Aposentos todos de la parte del Norte,

donde ay muchos, y diferentes Quartos de Caballeros, y en la parte de Occidente tambien; y blanqueados y solados, y puestos con caídas, y ruedos de Azulejos, y otros de Cordoncillo, se diò fin al reparo de Palacio, quedando en quanto a la Fabrica con mucha mas perfeccion que antes tenia» (p. 258). **Noviciado** [1676]: «que corre en lo mas alto de la fachada del Mediodia, desde la Torre Prioral hasta la de la Botica, diuidiendole en muchas, y bien compartidas Celdas para los Nuevos, y Nouicios, y en Capillas, donde se exercitan en la Oracion, y disciplinas, y otras aplicaciones Religiosas y Santas, y en Oficinas particulares para otros menesteres, donde se ocupan las horas bacatiuas del dia» (p. 258). **Biblioteca** [1676]: «Aderezose en la Librería principal lo que auia descompuesto el fuego en el primer Estante» (p. 258). **Colegios** [1676]: «se diò principio en los Colegios à la reparacion interior» (p. 258).

**Visita del Nuncio Mellini, 1676:** Los jerónimos consiguieron que el nuncio, al igual que había hecho la reina con su Real Cédula (7 de junio de 1673), invalidara oficialmente el título de reformador de San Lorenzo de Marín de Rodezno: «no pudieron por entonces conseguirlo, porque el Nuncio dexò de serlo, y se fue à Roma, donde goza la Dignidad Cardenalicia, llamado el Cardenal Marescoto», lo consiguen en 1676 de «Señor São Melino, Arçobispo de Cesarea, Legado à Letere de la Santidad del Pontifice Clemente X. Vino al Conuento à vèr aquella Marauilla del Mundo, fauoreciò à la Comunidad celebrando vn dia de Pontifical en aquel insigne Templo» (pp. 258-260).

**Primera jornada de Carlos II, otoño de 1676, con Mariana de Austria:** Hicieron el viaje los reyes el 19 de septiembre: «que fue el primero del Rey à aquella Marauilla», estuvieron más de cuarenta días, «viò el Rey la Fabrica, y grandezas con mucho gusto, el estado de la reparacion de el Edificio, y diò principio a enriquecerle con nuevos adornos» (p. 261). **Araña del coro:** «Hizo traer para el Coro vna Araña de Cristal de peso de treinta y cinco arrobas, capaz de veinte y ocho luzes, joya hermosissima, que pendiente del medio de la Bobeda donde està pintada la Gloria, parece prenda venida de allà. Hizola labrar en Milan el Marquès de Astorga, y se la ofreciò à su Magestad» (p. 261).

**Pinturas para el palacio** [1676]: «Mandò traer tambien muchas Pinturas originales de Excelentes Artifices, que presentaron à su Magestad el Principe de Astillano, el Almirante de Castilla, y el Marquès de Astorga, con que adornò en Palacio vn Salon de su Quarto Real (que auia comenzado à componer la Reyna con vnas Pinturas que auia ofrecido el Nuncio) y otros del mismo Palacio, dándoles magestuosa grandeza» (p. 261). *Vid.* edición crítica.

**Noviciado** [1677]: dice Santos que tras suspenderse la obra de reedificación con motivo del prendimiento de Valenzuela [...], se fue prosiguiendo, de suerte que el Noviciado «quedo compuesto de todo punto, se començò à habitar de los Nuevos, y Nouicios el año de mil seiscientos y setenta y siete» (p. 262) ; **Colegio, bóvedas de Capas y Ropería** [1677]: «[...] y el Colegio tambien de sus habitadores, y las Piezas de las Capas, y Roperia de el Conuento quedaron con muy hermosas Bobedas, blanqueadas todas, y con caídas, y ruedos de Ladrillos roxos, y cordoncillo de Talauera, que las adornan mucho» (p. 262). **Chimenea y cocinas del Colegio** [1677]: «La Chimenea que en los Colegios fue causa de la fatalidad del incendio, se hizo de mas reparada forma, quitando, y demoliendo la antigua, para que ni señal quedasse de ella, y se aderezò la Cocina, y otras de Palacio, dexandolas de mejor forma» (p. 262).

**Segunda jornada de Carlos II, otoño de 1677, con Juan José de Austria:** Permaneció todo el mes de octubre y tres días de el de noviembre: **Pinturas en palacio:** «aumentò en Palacio algunas Pinturas para su adorno» (p. 263). **Convento** [1678]: «Entrando el año de 1678, se trabajò algo en el Solado, y Cubierto de los Claustros pequeños del Conuento» (p. 263). Después de referir y describir el reloj custodia donado por Carlos II, aplicó algunos medios para la restauración de la fábrica. **Librería de manuscritos** [1678]: con otros medios que se apliquen: «quedarà la Librería manuscrita perficionada, y puestos en ella los libros que se reseruaron del incendio, con Bobeda bien compartida para la Pintura, y adornos correspondientes à su grandeza» (p. 267). **Claustros menores** [1678]: «y los Claustros menores acabados de cubrir, solar, y blanquear, con que tendrá fin el deseado restablecimiento de tan celebre Marauilla» (p. 267). Asegura Santos, que se habían gastado desde sus principios en la obra: 850.000 ducados.

**Proyecto de pinturas para la basílica y la escalera del convento, otoño de 1678:** Durante la jornada de Carlos II con su hermanastro Juan José de Austria: «Viò con mucho agrado el acrecentamiento de la Fabrica, y manifestò tener voluntad de adornar las Bobedas del Templo, y la de la Escalera del Claustro principal con grandes Pinturas al fresco, para dàr mas lleno à su hermosura» (p. 267).





Figura 37: Anónimo, *Incendio del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en 1671*, Museo del Prado (nº 4012), en depósito en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid.





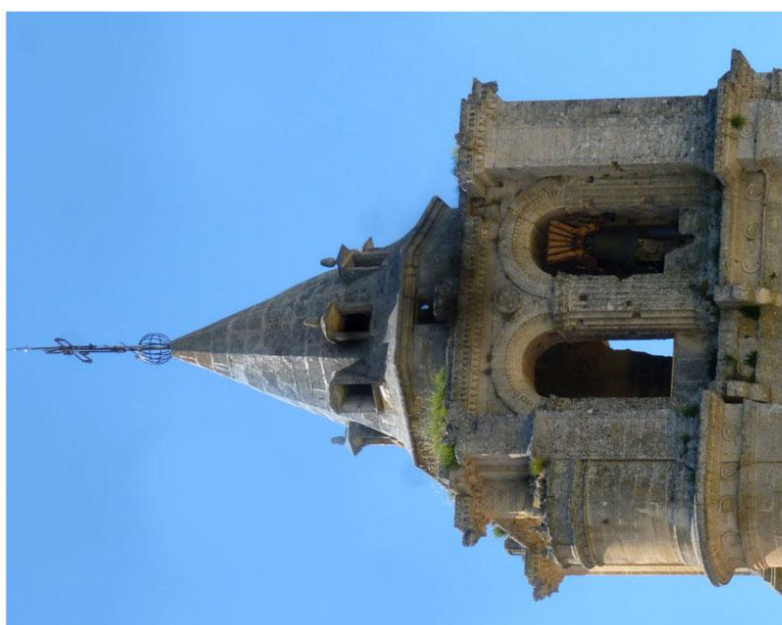
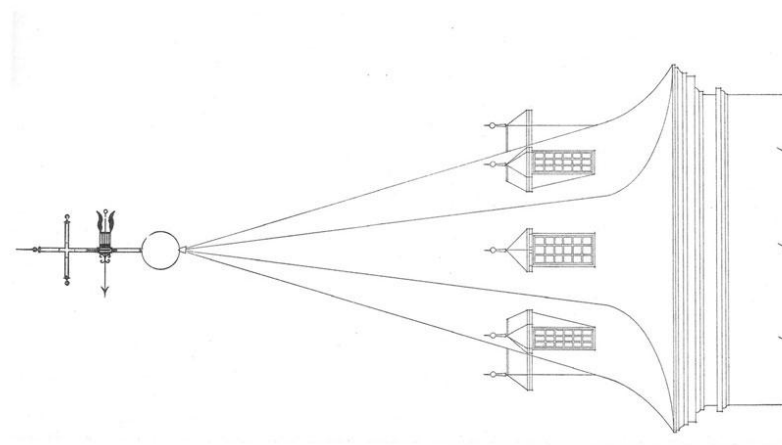


Figura 39: De izquierda a derecha: chapitel de la Iglesia Mayor Abacial de Alcalá la Real, Jaén (c. 1653). Ramón Andrada, alzado restituído para las lucernas de San Lorenzo el Real y estado actual.



Figura 40: Retablo del Oratorio del Prior, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

## V.V. SOBRE LA PRIMERA TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE LA *DESCRIPCIÓN*: 1671

La primera traducción inglesa del texto de Francisco de los Santos aparece en Londres, en 1671 con el título: *The Escorial Or, a Description of that Wonder of the world for Architecture and Magnificence of Structure [...] lately Consumed by Fire*<sup>1053</sup>. Publicada por T. Collins y J. Ford, no se trata, como en algunos catálogos bibliográficos se afirma, de una traducción completa del texto del jerónimo, sino de una adaptación abreviada del mismo. La segunda traducción inglesa aparecerá casi noventa años después, en 1760, en un contexto cultural muy diferente y destacando por sus espléndidos grabados realizados a partir de la serie original de las *Estampas* de Juan de Herrera<sup>1054</sup>. De hecho, esta segunda traducción, fiel y completa del texto de Santos de 1698, será la primera que paradójicamente consiga unir en un solo volumen los dos grandes hitos conformadores de la imagen de El Escorial: las *Estampas* de Herrera y el texto de fray José de Sigüenza transmitido por Santos.

Muy diferente en cuanto a origen, formato y pretensiones, es el libro que ahora nos ocupa, editado sin ilustraciones y en 4º, como una guía de bolsillo breve y concisa<sup>1055</sup>. Se publica poco después del fatídico incendio que asoló el monasterio en junio de 1671, casi diríamos que con la premura de aprovechar el eco de la noticia y su tirón “sensacionalista”. Del desastre se hace eco la obra ya desde el mismo título al afirmar que la “maravilla del mundo” ha sido pasto de las llamas.

En el prólogo o *Epistle to the Reader*, cuya transcripción completa incluimos en apéndice documental; se enumeran los motivos de la fundación del monasterio, incluyendo la mención al retiro y muerte de Carlos V; las cuestiones sobre la etimología del lugar y la ubicación geográfica del edificio. Se trata de la traducción fiel de los epígrafes correspondientes a los discursos I y II (Libro I) del padre Santos. Después del prólogo sigue la descripción de las partes del edificio a través de la traducción íntegra del discurso XVIII (Libro I), el cual había sido planteado como un compendio del “numero de las grandezas y partes de esta casa” a modo de resumen pensado y

---

<sup>1053</sup> SANTOS/ANÓNIMO, 1671. Citamos a través del único ejemplar disponible en la BNE [3/74406], procedente de la colección de Pascual de Gayangos. En comparación con los numerosos volúmenes existentes tanto de las ediciones del Padre Santos, como de la traducción inglesa de 1760, el texto que nos ocupa constituye una cierta rareza bibliográfica en lo que respecta a las bibliotecas españolas.

<sup>1054</sup> SANTOS / THOMPSON, 1760.

<sup>1055</sup> El ejemplar consultado en la B.N. [3/74406] incluye al inicio un grabado que seguramente fue añadido en una reencuadernación posterior ya que se corresponde con la versión del *Séptimo Diseño* de Herrera publicada en París en 1683 en la obra de Alain Manesson Mallet, *Description de l'Univers contenant les differents systêmes du Monde [...]* vid. SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, pp. 278-285.



dedicado a todos aquellos que “por mas que lo lean, tienen por algarauia los terminos de la Architectura”<sup>1056</sup>.

Francisco de los Santos, diferenciaba por tanto, dos niveles diferentes de comprensión del discurso y del edificio: por una parte estaban los entendidos en materia artística: los “estudiosos”, término que en la edición inglesa se traduce significativamente por “*artists*”. Por otra, los que solamente eran capaces de disfrutar con el recuento de patios, ventanas y puertas: “pareciendoles, que està lo bueno en la copia, y no en la calidad; y les haze mas consonancia la muchedumbre, que el primor, porque no lo entienden: ò si lo entienden, desean saber, si ay mucho de aquello, que les roba la atencion”<sup>1057</sup>.

La traducción inglesa centra precisamente su atención en el recuento de “grandezas”, tanto en el exterior: claustros, torres, bolas, etc., como en el interior: desde las cantinas y desvanes, hasta las estatuas y pinturas, al fresco y al óleo, originales, copias y series temáticas de paisajes y retratos. Para la descripción del Panteón, única parte del edificio que el traductor considera que se ha salvado de las llamas; se recurre a los discursos V, VI y VII, (Libro II) de la *Descripción breve*. Tras el inevitable recuento de cuerpos reales, se concluye con la transcripción de la inscripción de la portada y la atribución del conjunto a Giovanni Battista Crescenzi y Pedro de Lizargárate, como únicos maestros, siguiendo con ello en todo al padre Santos.

La traducción inglesa incluye como colofón un listado de artífices destacados que en arquitectura y pintura han trabajado en el monasterio. Los nombres están entresacados de la descripción de Santos, pero en ninguna de sus ediciones encontramos un listado similar en el que se dé prioridad a los artistas sobre otras cuestiones<sup>1058</sup>. Para Francisco de los Santos habría sido quizá impensable separar una parte del “todo” del monasterio, en el que contenido y continente, artistas y obreros, cifras y costes, encuentran al mismo nivel su epígrafe correspondiente, incluidos los clavos de las puertas y los hilos de hierro de los vidrios de las ventanas.

---

<sup>1056</sup> SANTOS, 1657, fol. 104vº. En la traducción inglesa el término “algarabía”, atendiendo a su sentido etimológico original, es traducido como “*Arabick*”.

<sup>1057</sup> SANTOS, 1657, fol. 104. Dicha distinción la encontrábamos ya expresada en Sigüenza cuando se disculpaba de no tener «más entera noticia de la Arquitectura para satisfacer en esta última parte a todos: a los que profesan el arte y a los que, no curando tanto de ella, sólo se contentan con lo que les dicen los ojos»: SIGÜENZA, [1605] 1986, p. 199. En un sentido similar se refería Juan de Mariana en 1599 cuando consideraba inaudito el número de ventanas de El Escorial y se excusaba de no entender «los preceptos del arte», sintiéndose capaz de juzgar «la belleza de tan grande obra» sólo a través de «la impresión que de ella recibimos»: MARIANA, J.: *De Rege et Regis institutione*, 1599. Traducido en: *Obras del Padre Juan de Mariana*, Madrid, 1950, 2 vols., p. 553, citado en: BLASCO CASTIÑEYRA, 1999, t. 2, pp.2-3.

<sup>1058</sup> Habrá que esperar a la *Descripción del Real Monasterio* de Fray Andrés Ximénez (1764) y su «Tratado apéndice de los Insignes Profesores de las Bellas Artes Estatuaria, Arquitectura, y Pintura, que concurrieron á su Fundacion, y despues le han enriquecido con sus Obras», XIMÉNEZ, 1764, pp. 415-447.

Para los jerónimos de San Lorenzo, la descripción del monasterio aseguraba el monopolio de una determinada imagen unívoca y “corporativa” del monumento. Corporativa en la medida en que siguiendo las pautas trazadas por Sigüenza, los pintores y arquitectos de la orden (de Navarrete a Villacastín continuando con fray Nicolás de Madrid en lo que al Panteón se refiere) adquieren un enorme protagonismo, a veces cierto, a veces exagerado. Este “corporativismo” obliga a un análisis crítico continuo de los datos transmitidos por las crónicas jerónimas, con especial atención tanto a lo que dicen, como a lo que deliberadamente ocultan. Este aspecto permite explicar por ejemplo la ambivalente fama de Juan de Herrera, al cual ni siquiera se menciona en la traducción inglesa de 1671, siendo fray Antonio de Villacastín, el único “*Chief Architect*” que merece consideración. Algo parecido sucede con Velázquez, que sí aparece en el listado de la traducción inglesa de 1671, aunque no se menciona en la primera edición de la *Descripción breve*, apareciendo por primera vez en la segunda edición de 1667, una vez muerto el pintor y *La Túnica de José* instalada en el Capítulo del Vicario.

Poco sabemos del autor de la traducción de 1671, éste prefiere quedar en el anonimato, presentándose como “*a servant of the Earl of Sandwich*”, durante su embajada a Madrid y Lisboa de 1666 a 1668. Por tanto se trataría de una persona que conoció El Escorial *in situ*, como parte integrante del séquito de Edward Mountagu, 1º Conde de Sandwich<sup>1059</sup> y que sabía el suficiente castellano como para afrontar la traducción de un texto denso y complejo. La comitiva inglesa había llegado el 12 de marzo de 1666 a La Coruña a bordo del buque *Resolution*, su misión tenía por objetivo recomponer las maltrechas relaciones comerciales y diplomáticas entre España e Inglaterra, con el complejo telón de fondo de la guerra de secesión portuguesa<sup>1060</sup>.

De los miembros que acompañaban a Edward Mountagu, además de su hijo Sydney de dieciséis años, destacaban: William Godolphin, secretario de la embajada, William Ferrer, secretario personal del conde, y John Werden, encargado de asuntos de negocios. Tanto Ferrer, como Werden, firman algunos de los dibujos de las fuentes de Aranjuez que ilustran el *Diario* que con toda meticulosidad, Edward y Sydney Mountagu fueron escribiendo durante su estancia en España y Portugal<sup>1061</sup>. Se trata de un documento extraordinario al ofrecernos una visión directa e

---

<sup>1059</sup> Prueba de las cualidades políticas y diplomáticas de Edward Mountagu (1625-†1672) es su sorprendente capacidad para mantener su posición e incrementar su prestigio primero como miembro parlamentario durante el reinado de Carlos I, luego como parte del Consejo de Estado de Cromwell (1653) y finalmente siendo reconocido como Conde de Sandwich (1660) y *Master of the Great Wardrobe* por Carlos II Estuardo, *vid.*: HARRIS, 1912; OLLARD, 1994.

<sup>1060</sup> Sobre las pretensiones, peripecias y consecuencias de la embajada de Sandwich en España: MALCOLM, 2003, pp. 161-175.

<sup>1061</sup> *The Journal of the Earl of Sandwich*, se conserva en la biblioteca de Mapperton House, Beaminster, Dorset. Algunos de los dibujos que contiene fueron publicados por: OLLARD, 1994. Los referidos al Real

inmediata de las costumbres y comportamientos públicos y privados de la sociedad española del momento, además de una fuente de información valiosísima sobre la arquitectura de los sitios reales, los palacios de la nobleza, sus jardines y colecciones artísticas. Sus páginas, repletas de anotaciones y dibujos realizados *in situ*, constituyen un auténtico “cuaderno de campo” de la España del siglo XVII, realizado desde la perspectiva “antropológica” y “científica” alentada por la recién fundada Royal Society de Londres.

La trascendencia cultural y “científica” de la embajada de Sandwich en España tendrá sus frutos en la traducción por el propio Edward Mountagu, de la obra de Álvaro Alonso Barba, *Arte de los metales* (Madrid, 1640), publicada en inglés como *The Art of Metals* en 1670. Un año después aparecía la traducción de la *Descripción breve* de Francisco de los Santos, que cabe incluir en el mismo contexto de interés y curiosidad “científica”.

Para Sandwich la anhelada visita a El Escorial, había superado cualquier expectativa, el 17 de mayo avistaba por primera vez el monasterio desde Guadarrama en dirección a El Pardo, después escribiría con entusiasmo en su diario: “*truly did excel ye expectation I had of it both for magnificence, elegancy and cost. I certainly Believe ye whole world hath nothing that comes neere to equall it*”<sup>1062</sup>. La *Descripción breve*, seguramente en su recién estrenada segunda edición de 1667 les sería entregada durante su estancia, quizá por el propio Francisco de los Santos: “*a good spanish author as yet alive, and well known to the right Honourable the Earl of Sandwich*”<sup>1063</sup>.

Al respecto resulta muy significativo el hecho de que el célebre Samuel Pepys, secretario y primo segundo de Edward Mountagu, en sus *Diarios*, el 6 de noviembre de 1668, apunte que en casa de Roger Pepys: “*I did see a book, which my Lord Sandwich hath promised one to me of, “A description of the Escuriall in Spaine”, which I have a great desire to have, though I took it for a finer book when he promised it me*”<sup>1064</sup>. Parece que Sandwich cumplió su promesa y obsequió a Samuel Pepys con un ejemplar de la *Descripción breve* del Padre Santos ya que el libro figura en su edición de 1667, entre los tres mil volúmenes que reunió, el diarista y bibliófilo empedernido que fue Pepys<sup>1065</sup>. De hecho, no era el único libro español con el que Lord Sandwich había obsequiado a sus ilustres amigos: John Evelyn, miembro destacado de la Royal Society, poseía en su biblioteca un ejemplar de la *Obra de Agricultura* de Alonso de Herrera (Alcalá de Henares, 1513), en cuya

---

Sitio de Aranjuez en: PORTÚS, 2004, pp. 46-59. Y una vista inédita de Santiago de Compostela en: VIGO TRASANCOS, 2005, pp. 271-293.

<sup>1062</sup> Citado en: OLLARD, 1994, p. 208.

<sup>1063</sup> SANTOS/ANÓNIMO, 1671: *Epistle to the Reader*, s.f.

<sup>1064</sup> Citado en: GASELEE, 1921, p. 9. Los *Diarios* de Samuel Pepys han sido recientemente reeditados en español, incluimos la traducción correspondiente a la cita del 6 de noviembre de 1668: «en carroza a casa de Roger Pepys, donde vi un libro, Descripción de El Escorial, de España, del cual milord Sandwich me ha prometido un ejemplar» en: PEPYS, 2003, p. 382.

<sup>1065</sup> Vid. GASELEE, 1921, p. 27, nº 65.



portada se puede leer: “*Given me by my Lord Sandwich at his returne from his Amassaye out of Spaine, afterwards unhappily perishing in the last war with de Dutch, his ship set on fire*”<sup>1066</sup>.

Junto a la “curiosidad estudiosa” que había llevado a Mountagu a visitar y admirar El Escorial, existían otros motivos extraoficiales, que hacían imprescindible la visita al monasterio y de gran utilidad la adquisición del libro del Padre Santos. Se trataba del intento por parte de Carlos II Estuardo, de recuperar los cuadros que habían pertenecido a su padre y que habían sido adquiridos por Felipe IV en la llamada Almoneda del Siglo<sup>1067</sup>. Algunas de las piezas más emblemáticas, como *La Perla* de Rafael o el *Lavatorio* de Tintoretto, habían sido instaladas por Velázquez en la sacristía de El Escorial entre 1656 y 1657. Francisco de los Santos en su descripción había dejado constancia de las pinturas, de su ubicación, medidas, y adquisición en la almoneda “que fue de rico, y singular despojo”<sup>1068</sup>.

No era la primera vez que Mountagu tenía contacto con las pinturas de Carlos I: en calidad de comisario de aduanas con Cromwell, él mismo había autorizado la salida de Inglaterra del último grupo de cuadros comprado por el embajador español Alonso de Cárdenas. En diciembre de 1667, poco antes de que se firmara el tratado de paz con Portugal y diera por finalizada la embajada, el ya por entonces, 1º Conde de Sandwich y *Master of the Great Wardrobe* de Carlos II, redactaba un memorial completo de las pinturas en cuestión, incluyendo los precios que se habían pagado por ellas.

En la primavera de 1668 visitaba El Escorial, contemplando las pinturas e incluso dibujando algunas de ellas<sup>1069</sup>, en julio regresaba a Inglaterra convencido de que sus gestiones obtendrían resultados. De hecho, parecía merecerlo, a tenor del partidismo, nada diplomático por otra parte, que durante las negociaciones en Lisboa, había demostrado hacia el Conde del Castriello, en cuya colección figuraban muchos de los cuadros de Carlos I. En octubre, William Werden, escribía desolado desde Madrid a su señor, comunicándole el resultado infructuoso del intento:

*I have made some instances here, but find many difficulties objected in this matter and indeed so much coldness amongst the civilest of the lords here*<sup>1070</sup>.

Tres años después, el anónimo traductor del Padre Santos, encontraba en el incendio de El Escorial, el oportuno y oportunista motivo para publicar su obra. El texto es preciso en la

---

<sup>1066</sup> Citado en: OLLARD, 1994, p. 155.

<sup>1067</sup> Vid. BROWN / ELLIOT, 2002.

<sup>1068</sup> SANTOS, 1657, fols. 45-45vº.

<sup>1069</sup> Vid. OLLARD, 1994, pp. 207-208.

<sup>1070</sup> Citado en: MALCOLM, 2003, p. 170.

traducción y aparentemente bienintencionado, sino fuera porque el sentido es otro, perverso incluso, al plantearse desde el convencimiento de la destrucción del edificio. Desde esta perspectiva, la traducción de 1671 transforma el discurso de Francisco de los Santos en “disección de una ruina”, dirigida a aquellos que no han tenido la fortuna de ver el edificio en pie y que visitarán en un futuro las ruinas de El Escorial con no menos asombro, que la antigua Roma, o la ciudad de Cartago.

Resulta interesante comparar esta toma de posición, casi de *grand tour avant la lettre*, con otra muy diferente, que se sitúa prácticamente en las antípodas, se trata de una colección de sonetos dedicados “A la quema del Escorial”, escritos por los padres jesuitas Pedro de Liébana, Alonso Dávila y el Padre Cañas. En ellos, el incendio es visto paradójicamente como un acontecimiento positivo y purificador en el que no caben lamentos ni pesares. Las llamas han venido a vivificar al mártir San Lorenzo en su parrilla y el monumento reducido a escorias (incluso la esencia etimológica del lugar parece adquirir todo su significado) se transforma en víctima inmolada, pues: “Cuando Dios se portaba más humano, / cuando más le agradaba un sacrificio / abrasaba la víctima con fuego”<sup>1071</sup>.

Frente a la sublimación de la catástrofe por parte de los jesuitas, la actitud de los jerónimos escurialenses, primeros damnificados del acontecimiento, será por lo menos más pragmática. No se cumplirán las previsiones de campo arqueológico vaticinadas con entusiasmo por el autor inglés, y como es bien sabido El Escorial se reconstruirá en lo sustancial respetando su forma originaria<sup>1072</sup>. De hecho, tras la primera visita de Carlos II al monumento reconstruido, en 1676, con sus muros de nuevo blanquísimos y todavía húmedos, se inicia una nueva edad de oro para el monasterio, la última patrocinada por la casa de Austria, que culminará en la década de los noventa, con los ciclos de frescos de Luca Giordano.

En la traducción de 1671 se apunta que la causa del incendio se produjo por un cohete lanzado con motivo de la canonización de San Fernando, cuya fiesta se celebraba por primera vez aquel día 7 de junio. Los jerónimos negarán esta posible causa, coincidiendo todas las crónicas en que el incendio se inició, sobre las dos de la tarde en la cocina del Colegio, y que fue producido por la combustión de cenizas acumuladas<sup>1073</sup>. Según parece, fue sofocado en un primer momento,

---

<sup>1071</sup> La colección de sonetos [BNE: Ms. 3.674, fols. 186r.-188v. 2ª mitad del siglo XVII] ha sido estudiada y publicada por: SIERRA PÉREZ, 1996, pp. 849-888.

<sup>1072</sup> Sobre los diversos proyectos presentados por la Junta de Obras para la reconstrucción del Monasterio: SANCHO / FERNÁNDEZ TALAYA, 1990, pp. 57-64; y el «Építome de la vida, hechos y dichos del R. P. F. Marcos de Herrera [...]» en: DÍAZ, 2005.

<sup>1073</sup> Sobre el incendio de 1671 existen varias crónicas manuscritas escritas por fray Juan de Toledo, archivero del Monasterio, recogidas bajo el título de *Memorias de los sucesos ocurridos después del incendio de 1671 en El Escorial* [AGPM, San Lorenzo, legajo 143]. La primera de ellas: *Relación sumaria*

pero el viento huracanado que hacía aquel día, lo reavivó con tal virulencia que los “hollines encendidos” que despedía la chimenea prendieron en las cubiertas de madera. Según relata Francisco de los Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo* (1680), el fuego tardaría en extinguirse quince días, dejando tras de sí una imagen desoladora, que fray Juan de Toledo comparaba con “una ciudad o fortaleza destruida de sus enemigos o como palomar viejo y desamparado”<sup>1074</sup>.

A modo de conclusión nos detendremos en un documento excepcional del incendio de 1671, el óleo anónimo que representa una vista nocturna de El Escorial envuelto en llamas, diríamos casi una *mess a fuoco* literal del *Séptimo Diseño* de Herrera<sup>1075</sup>. Ya hemos comentado que Gregorio de Andrés apuntó la posible atribución a Francisco de los Santos<sup>1076</sup>, quizá atendiendo a las iniciales que aparecen en el margen inferior derecho del lienzo: «C. F. S.», acaso «C(apellán) F(rancisco de los) S(antos)», como ya hemos comentado, aunque sería sugerente que Santos pintara, parece poco probable.

Al margen de conjeturas, sí podemos establecer un paralelismo entre lo que representa la pintura y el relato incluido en la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*. La figura que aparece en el centro, frente a la fachada principal, podría identificarse con el Vicario, al que sorprendió el incendio “con la Capa de que estaba revestido para las Visperas”. Por las ventanas, representadas como “bocas de encendidos hornos”, vemos lanzar libros, muebles, cuadros y demás objetos de valor. A mano izquierda, en el ángulo que forman las lonjas de poniente y norte, se distingue la imagen de la Virgen de la Herrería que según Santos fue traída en procesión desde la villa de El Escorial.

---

*del incendio de esta casa y convento de San Lorenzo el Real de El Escorial en el año 1671 por fray Juan de Toledo*, publicada en: ANDRÉS, 1965, pp. 69-81. El mismo autor publicó una relación anónima del incendio [B.N.Viena, ms. 8.135, fols. 67-68] que atribuye al embajador austriaco Francisco Eusebio Pötting, *vid.* ANDRÉS, 1970, pp. 79-83; *idem*, 1987, «El incendio del Monasterio de El Escorial en 1671 y sus consecuencias en las artes y las letras», *Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 11, 1987, pp. 247-263. No obstante, el relato más elaborado será el incluido por SANTOS, 1680, dedicándole 11 capítulos al incendio y la posterior reconstrucción del edificio (cap. XXXIV – XXXIV).

<sup>1074</sup> ANDRÉS, 1965, p. 79: «Sólo quedó en pie lo que he dicho, que es la librería principal, la torre del palacio, la de la botica, el cuarto del príncipe que cae detrás del altar mayor, y dos o tres suelos de los claustrillos, las cuatro celdas bajas de la enfermería; y en el claustro de los difuntos las tres celdas de abajo y las cuatro de en medio. En la hospedería quedaron los aposentos del segundo y tercero alto, que cae a la lonja, y esto todo descubierto por lo alto, porque, como he dicho, todos los camaranchones y empizarrados quedaron quemados y deshechos. En las piezas de abajo quedó libre todo lo que se cerraba con bóvedas, como son: sacristía, capítulos, iglesia vieja, refectorio, ropería, aulas del colegio y procuración. La iglesia y coro no recibieron daño alguno».

<sup>1075</sup> Óleo sobre lienzo de 110 x 170 cm., pertenece al Museo Nacional del Prado (nº catálogo: P04012) en depositado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1951.

<sup>1076</sup> ANDRÉS, 1987, p. 250: «tal vez del pincel del P. Santos».

Ambos documentos, escrito y pintado, resultan tan complementarios, que el cuadro bien podría interpretarse como una trasposición pictórica del relato de Francisco de los Santos, que describió el edificio como «vna grande, y crecida Nabe, cercada, y embestida de soberbias olas en medio del Mar, à pique de sumergirse [...]»<sup>1077</sup>.

---

<sup>1077</sup> SANTOS, 1680, fols. 217, 219, 223.

## V. VI. EL PADRE SANTOS Y ANTONIO PALOMINO:

### LAS PINTURAS DE LUCAS JORDÁN

La principal novedad que presenta la última edición del padre Santos son las pinturas de Lucas Jordán, realizadas entre 1692 y 1694 en las bóvedas de la escalera principal del convento y en la basílica. Fueron sin duda la última gran empresa artística promovida por los Habsburgo españoles en su edificio más emblemático, que como han señalado Checa y Morán recuperó de esta forma el tono épico, en cierto modo amortiguado con Felipe IV. Las pinturas han sido estudiadas ampliamente y también la correspondencia al respecto entre el prior Talavera y el secretario real Eugenio Marbán<sup>1078</sup>. La descripción de Santos es una fuente esencial para la comprensión del programa, aunque la crítica se ha mostrado encontrada a la hora de adjudicarle la ideación del mismo, considerándolo su descripción una interpretación a posteriori<sup>1079</sup>. El tema, como todo lo relacionado con Santos es complejo. Quizá la cuestión no estribe en buscar un único ideador. Lo que deja entrever la correspondencia y después cuenta Palomino a su manera, es la existencia de un conflicto claro entre el pintor y los jerónimos a causa del programa iconográfico. Siempre hay que tener en cuenta que no contamos con la otra parte de la correspondencia, la que atañe al propio Jordán.

Existen dos textos del padre Santos sobre las pinturas de Jordán, por una parte un folleto impreso (BNE, BA/1063, procedente de la Biblioteca Real), editado en 4º, sin preliminares,

---

<sup>1078</sup> La correspondencia se compone de setenta y nueve cartas conservadas, 29 del prior y 30 del secretario. Se conserva en el A.G.P. (San Lorenzo, leg. 1996), en dos legajos, el primero compuesto de 50 documentos lleva por rotulo en la cubierta: "Cartas del Señor Rei Carlos 2º comunicadas con su Ministro al Prior de San Lorenzo sobre las Pinturas de don Lucas Jordán, de 1692 a 1694". El segundo legajo compuesto de 38 documentos lleva por rótulo en la cubierta: "Cartas sobre la pintura de las Bobedas de la Yglesia que se hizo por Don Lucas Jordán en tiempos de Carlos Segundo". El primero que estudió y puso de relieve la importancia de estas cartas fue el marqués de Lozoya, *vid.* LOZOYA, 1963, pp. 447-467, fueron transcritas y publicadas por ANDRÉS, 1965, pp. 161-207, revisadas por HERMOSO CUESTA, 2008; FUENTES LÁZARO, 2008, pp. 4-25 y BALAO, 2010, pp. 69-84, este último ha propuesto una ordenación cronológica de las cartas (muchas de ellas sin fechar) diferente a la dada por Andrés. El tema también ha sido tratado por: CAMPOS, 1986, pp. 253-300; *Idem*, 1990, pp. 68-88.

<sup>1079</sup> Partidario de atribuir el programa a Santos está Carr: «The programme was primarily forged by Padre de los Santos, one of the most outstanding intellectuals dell' Escorial», CARR, 1982, p. 45. Idea que desarrolla en su tesis inédita: *Luca Giordano at The Escorial. The frescoes for Charles II*, Universidad de Nueva York, 1987. En contra están Ferrari y Scavizzi: «La tesi che trasforma l'arida descrizione del de los Santos (ovviamente scritta dopo l' esecuzione degli affreschi ) in un programma che Giordano avrebbe fedelmente seguito non solo è erronea in sé, ma svalutta il contributo di Giordano e l'intelligenza estetica dei committenti, che era tutt'altro che trascurabile», y anotan: «Padre de los Santos non sembra fosse molto informato su problema di iconografia; vedasi ad esempio come egli credesse che la sibilla Cuma e la sibilla Cumana fossero due figure distinte», FERRARI y SCAVIZZI, 2003, pp. 126 y 232.

imprensa, ni año<sup>1080</sup>. Debió realizarse en 1695, según se deduce de la primera frase del texto: «Ciento y treinta y dos años ha, que se mantiene en su grandeza la gran Fabrica del Escorial [...]». De este folleto se conserva el manuscrito de imprenta que lleva la firma autógrafa del padre Santos (RBMSE, J.II.3, fols. 224-239), tal y como hemos podido comprobar es en todo idéntico con el impreso. En este primer texto Santos describe las pinturas en orden cronológico, es decir según las fue pintando Jordán y también en el mismo orden en que Talavera se las fue contando al rey. Por otra parte está el texto que Santos incluye en la última edición de la *Descripción* de 1698, en el que reorganiza la secuencia descriptiva de pinturas para adaptarla al orden topográfico general del libro, en el proceso se quedan fuera algunas frases y un preámbulo que incluimos en apéndice.

Es importante destacar el papel activo que juega Carlos II en todo el proceso, se trata de un monarca maduro que supervisa continuamente la obra e interviene en la elección de los temas, preocupado además por otros asuntos relativos al cenobio. Se trata de un ejercicio de mecenazgo, acaso de emulación consciente, equiparable al seguido por Felipe IV en relación con el Panteón Real. El entusiasmo de Carlos II radica en su especial inclinación hacia la pintura del napolitano, que tanto le entretenía y que conocía además a través de los numerosos lienzos existentes en las colecciones reales, y en concreto en El Escorial, como el *Martirio de San Justina*, que describe Santos a partir de 1681 en el atrio de los Capítulos<sup>1081</sup>.

Lo que hacía a Jordán tan sumamente atractivo era su extraordinaria capacidad para contar historias, componer escenarios y desarrollar tramas argumentales con una rapidez legendaria y una seguridad innata, cualidades que sustentaba en un dominio extraordinario de la forma y el efecto y un sólido bagaje cultural que le permitía idear por sí mismo las escenas y discutir críticamente los programas sin amedrentarse ante teólogos, literatos o historiadores. En palabras de Antonio Palomino, su discípulo, amigo y biógrafo: «Lucas Jordan fue Padre de la Historia con el pincel, como Herodoto lo fue con la pluma»<sup>1082</sup>. El 28 de julio de 1692, antes de la llegada de Jordán a San Lorenzo, el rey solicita a través de su secretario:

[...] porque conviene ganar tiempo, para que cuando salga [Jordán] de aquí pueda llevar ideadas y dibujadas algunas cosas que le detendrán menos en ese Sitio, manda Su Majestad a este fin, que V.R.<sup>a</sup> y el Padre Santos discurran y confieran lo que será bien pintar de la historia de San Lorenzo y de la fundación de ese real Monasterio hecha por el Rey Don Felipe

<sup>1080</sup> Se trata de un pulcro volumen con filete dorado y encuadernación en pergamino en cuyo lomo aún se puede leer: «PINTVRAS DEL REAL CONV.<sup>TO</sup> DEL ESCORIAL. P<sup>[ara]</sup>: EL REY C [...]».

<sup>1081</sup> SANTOS, 1681, fol. 58; 1698, fol. 73. Luca Giordano, *Martirio de San Justina*, El Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. n.º 10014574, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 193.

<sup>1082</sup> PALOMINO, 1724, III, p. 480.

Segundo; y en habiéndolo ejecutado con el espacio que pide la materia, se servirá V. Rma. de hacerlo poner por escrito con toda la claridad posible, remitiéndolo a mis manos [...]<sup>1083</sup>

Es lógico que se recurra a Santos como fuente acreditada para trazar la historia pintada del monasterio, el resultado en los frisos de la escalera testimonia hasta qué punto pudo intervenir la visión didáctica y divulgativa del jerónimo, allí está San Quintín por un lado y por el otro, los tres artífices de arquitectura mostrando los planos del edificio al fundador. La pintura tiene un enorme interés porque testimonia la propia conciencia histórica de todos los que participaron en el proceso de creación, conciencia sin duda legendaria y poco crítica, incluida la del rey, que manda incluso investigar en los archivos si era cierta la historia de un puente prodigioso levantado para transportar los materiales de la obra desde la montaña. La historieta se cuenta con detalle en la crónica del embajador del sultán de Marruecos Muley Ismail:

La iglesia y todo lo que encierra el edificio, palacio del rey y sus dependencias, está construido en piedras duras semejantes a mármol (granito), que fueron transportadas de la montaña que domina la iglesia. Son piedras muy grandes. Dicen que, con ocasión de la construcción, establecieron desde el emplazamiento de la iglesia hasta la cima de la montaña un inmenso puente, todo de madera, para que los “Qaráit” (carretas), cargadas de piedra, fuesen arrastradas sobre ese puente y las piedras puestas en su lugar sin que tuviesen el trabajo de llevarlas; de ese modo el trabajo resultó mucho más fácil. Sin embargo, esas piedras son terriblemente grandes. Ya no queda vestigio ninguno que indique el sitio de ese puente. Pero como cuentan que era todo de madera, no ha podido tener una larga duración. La montaña, pues, de que acabamos de hablar es muy alta y muy elevada; entre la iglesia y la cumbre de la montaña hay cerca de una “meyáfah” (etapa) de subida<sup>1084</sup>

Se cuenta con Santos antes de la llegada de Jordán, después, el jerónimo desaparece completamente de la correspondencia ya que seguramente la llegada del pintor, conmocionó a todos. Ya vimos al principio cómo Palomino en su *Práctica de la pintura*, ponía como ejemplo el caso de Jordán en San Lorenzo:

---

<sup>1083</sup> ANDRÉS, 1965, pp. 217-218.

<sup>1084</sup> MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 333. La crónica de la embajada a España del sultán Muley Ismael en: *Noticias recogidas en la relación del viaje a España de un embajador enviado por Muley Ismael a Carlos II, y observaciones que hace en todo lo que vio. Viaje hecho por los años 1680 y 1682* (BNE, Fondo Gayangos, 192). En la edición de García Mercadal, que es la que citamos, se fecha entre finales de 1690 y 1691. En lo que se refiere al Escorial parece más probable la fecha 1680-1681 ya que cuando alude a los manuscritos árabes que perecieron en el incendio de 1671 dice: «hace de eso cerca de diez años»; más adelante comenta que las obras de reconstrucción estaban todavía en curso: «El rey continúa aún hoy reparando los destrozos ocasionados por el fuego» (*vid.* MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

[...] aburrido de las ideas, ò assumptos, que en historia Sagrada (en que no avia, que sublimarse; le subministraba de orden del señor Carlos II. cierto sugeto Ecclesiastico muy docto, le dixo al Rey: *Señor, para esto no basta ser hombres doctos, que es menester juntamente inteligencia de la Pintura.* Con cuyo motivo, su Magestad mandò llamar vn sugeto de la Profession, en que concurría la circunstancia de las Letras: el qual informado de la historia, que se avia de expresar, le fue sugiriendo los assumptos, tan arreglados al Texto, y al Arte: que Jordan loco de contento los besaba, y dezía, que aquellos sí, que venían ya pintados<sup>1085</sup>.

Aunque no lo dice, el docto sujeto de la profesión era el propio Palomino, con el que se autorretrata precisamente Jordán justo detrás de Felipe II. Según se desprende de la correspondencia, el primer argumento que debía acometer Jordán estaba acordado antes de su llegada y no era otro que la propia historia y fundación del Real Monasterio. El 31 de agosto de 1692, el secretario vuelve a escribir al prior para que disponga con «todo el cuidado posible», el alojamiento del pintor y concluye insistiendo en que el rey desea que tanto el padre Talavera como «el Rmo. Santos asistan a D. Lucas Jordán contribuyéndole con su dictamen para que con mayor propiedad ponga algunas cosas que expresen la significación de cada una»<sup>1086</sup>. En esta carta se especifica que el lugar en donde Jordán debía comenzar a «ejercitar su grande habilidad» era la bóveda de la escalera principal del convento, cuyo estuco blanco llevaba ennegrecido desde el incendio de 1671.

Aunque no figura en la correspondencia, junto a Jordán está Palomino, él mismo reconoce que fue enviado al Real Monasterio al mes de comenzada la pintura de la escalera «para que reconociese el estado en que iba, y le informasse à su Magestad muy por menor, assi de esto, como de la calidad de lo pintado al fresco»<sup>1087</sup>. Creemos que existen razones para considerar un más que probable conflicto entre Jordán y el padre Santos habituado el primero a elaborar sus propios temas, conflicto que Talavera cautamente evita comentar.

Según Ceán Bermúdez, Palomino habría sido enviado al Escorial no solo como informante, sino con la finalidad de solventar la falta de entendimiento entre el italiano y el responsable del programa iconográfico: estando Jordán «muy ofuscado con los asuntos, que un eclesiástico le daba para pintar las bóvedas del Escorial, el rey nombró a Palomino para que se los fuera sugiriendo con arreglo al texto y al arte, lo que hizo con tanto placer de Jordan, que los besaba y decía: *estos sí que vienen ya pintados*»<sup>1088</sup>. Parece probable que ese «eclesiástico» cuyo

---

<sup>1085</sup> PALOMINO [1724] 1988, t. II, p. 146.

<sup>1086</sup> ANDRÉS, 1965, pp. 218-219.

<sup>1087</sup> *vid.* PALOMINO, [1724] 1988, t. III, pp. 466-467.

<sup>1088</sup> CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. IV, p. 32.



nombre no incluye Ceán, fuera Santos y que el cometido de Palomino fuera exclusivamente facilitar, aclarar e interpretar los temas propuestos por el jerónimo<sup>1089</sup>.

Que Santos desaparezca de la correspondencia no quiere decir que desapareciera para siempre, teniendo en cuenta la falta de entendimiento del inicio, es razonable pensar que a partir de entonces se situara en un prudente segundo plano. El papel de Talavera en el proceso es fundamentalmente instrumental, su cometido es satisfacer ante todo los intereses del rey y proteger por tanto el crédito del pintor de las suspicacias teológicas que suscitaran las pinturas. Solamente en una de las cartas conservadas, Talavera plantea una serie de reparos teológicos surgidos delante del *Misterio de la Encarnación*, a los que el mismo prior da de inmediato respuesta, anulando cualquier posibilidad de discrepancia y posicionándose claramente del lado de Jordán. Según refiere Talavera en una carta sin fecha que Balao sitúa el 14 de junio de 1693<sup>1090</sup>: «sobre la expresión de esta gran máquina, ha habido diversos pareceres o reparos», el primero que señala es la incompatibilidad de representar simultáneamente cuatro misterios: Concepción, Anunciación, Nacimiento de Cristo y Adoración de los Reyes, que se fueron verificando sucesivamente: «parece se debieran ir expresando con distinción y con las señales que a cada uno corresponden [...] y no con la agregación indistinta que en dicha bóveda se representan»<sup>1091</sup>. El propio prior da a continuación respuesta al reparo argumentando que la simultaneidad es teológicamente factible al considerar que «los decretos de Dios se mensuran no por tiempos, sino por eternidad, y en ésta está todo presente»<sup>1092</sup>. No podemos afirmar que el responsable del reparo fuera el padre Santos, en su descripción de la bóveda no hace ninguna mención al respecto, significativamente sí lo hace Palomino en su descripción: «hizo vna maravillosa vnion de la Concepcion Purissima de Maria Señora Nuestra, de la Anunciacion, Nacimiento de Christo, y Adoracion de los Santos Reyes, como previsto todo en los Decretos Divinos de la Eternidad, donde no ay sucession de tiempos»<sup>1093</sup>, aunque no alude a la discrepancia teológica surgida, con su aclaración afirma indirectamente la viabilidad de la propuesta de Jordán. Y el silencio de Santos al respecto parece elocuente.

Sigue Talavera diciendo que a los pies de la Virgen se ha pintado «al dragón infernal», no concreta si este elemento suscitó discrepancias, aunque Santos precisamente evitará mencionarlo en su descripción. Lo que sí apunta Talavera es que «Debióse pintar también al arcángel san

---

<sup>1089</sup> Discrepamos en este punto con Balao para el que «parece claro» que el clérigo fuera Talavera.

<sup>1090</sup> BALAO, 2010, p. 71. Según refiere Talavera en ese momento a Jordán le faltaba por terminar “las cuatro Sibilas” de las pechinas “y una quinta parte respecto de todo lo que tiene pintado”.

<sup>1091</sup> ANDRÉS, 1965, p. 224.

<sup>1092</sup> ANDRÉS, 1965, p. 224.

<sup>1093</sup> PALOMINO, 1724, III, p. 467.

Miguel victorioso en la significación de este misterio»<sup>1094</sup>. Aunque tampoco podemos asegurarlo, el padre Santos podría estar detrás de esta sugerencia, consciente de la importancia simbólica que desde época fundacional tenía San Miguel en la basílica, con altar propio pintado por Tibaldi. Al santo arcángel recurre el jerónimo en diferentes pasajes de sus textos, como cuando justifica la presencia de Júpiter y Juno a los pies del pedestal de la Sagrada Forma: «despreciadas, y vencidas, como suelen poner à Luzbel, y sus sequaces, á los pies del Arcangel San Miguel»<sup>1095</sup>.

El último de los reparos que plantea el prior afecta ya no solo a la simultaneidad de los misterios representados sino a la concepción misma de la pintura ya que «si estos misterios se verificaron en la tierra ¿por qué se han de pintar en la gloria?»<sup>1096</sup>. Talavera ofrece a continuación dos argumentos diferentes para justificar la pintura, uno teológico, que implica entender que todos los misterios sirven «de gloria a María Santísima en el cielo», y otro artístico: «siendo el principal fin del artífice obrar conforme a las líneas de la arquitectura, hallaba dificultad, siguiendo las que observa la bóveda el pintar estas cosas en la tierra, y sólo hallaba propiedad en meditarlas como aire o cielo»<sup>1097</sup>. El Padre Santos califica precisamente la bóveda de «dosel, ò pabellòn Real de la Magestad del Mysterio»<sup>1098</sup>. En el relicario de la *Anunciación*, que está debajo, no hace alusión a los reparos referidos por Talavera, pero incluye otro nuevo que enseguida justifica con un largo excursus teológico que es una auténtica declaración de principios:

Verdad es, que se ha reparado, que en la buelta de esta capacidad ay muchos claros, que parece pedían llenarse mas, y poblarse; pero considerando que se representa aquí [...] la caída de los Angeles, y deposicion de las Sillas celestiales, que ocupavan, como lo assegurò despues Maria Santissima en su dulcissimo Cantico: *Deposuit potentes de sede*<sup>1099</sup>; y San Agustin entendió por esos potentes, ò poderosos, à los Spiritvs soberbios infernales: tiene aqui los misterios claros, y vacios alguna conveniencia con la Historia, para significar los que quedaron en el Impireo quando la expulsion del Dragòn, que se llevò tras de si la tercera parte de las Estrellas: los quales poblò, y reparò despues el Verbo Encarnado, segun lo pofetizò David: *Implevit ruinas*<sup>1100</sup>; y assi no fuè escasez del Pincel, sino es estudio, como se reconocerà en las demàs Pinturas<sup>1101</sup>.

<sup>1094</sup> ANDRÉS, 1965, p. 225.

<sup>1095</sup> SANTOS, c. 1691, B.M.S.L.E., 53-I-15, p. 5 ; J.II.3, fols. 244-244vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 119.

<sup>1096</sup> ANDRÉS, 1965, p. 225.

<sup>1097</sup> ANDRÉS, 1965, p. 225.

<sup>1098</sup> SANTOS [1695], p. 23.

<sup>1099</sup> Se refiere al cantico del Magnificat proveniente del Evangelio de Lucas (1:46-55): "Fecit potentiam in brachio suo / dispersit superbos mente cordis sui / deposuit potentes de sede/ et exaltavit humiles": "Él hizo proezas con su brazo / dispersó a los soberbios de corazón / derribó del trono a los poderosos / y enalteció a los humildes [...]".

<sup>1100</sup> Se refiere al Salmo CIX, 5-6: «Dominus á destris tuis confregit in die irae suae reges. ludicabit in nationibus, implevit ruinas: conquassabit capita in terra multorum»: "El Señor está a tu derecha,

De la correspondencia entre prior y secretario se extrae la idea de que Jordán fue ideando los temas de la basílica más o menos sobre la marcha, no obstante la coherencia argumental de todo el programa y su imbricación referencial con los significados del monasterio, nos hace pensar que debió existir un planteamiento de conjunto que bien podría haber sido trazado por el padre Santos. Ese sería el armazón argumental con el que tendría que luchar Jordán, interpretando, variando y modificando los temas en función de su mejor expresión artística. Si admitiéramos esta hipótesis cabría pensar que detrás de las primeras descripciones que envía Talavera al secretario, estaba detrás el propio Santos, es decir que el prior fue resumiendo el programa que le suministraba el historiador al que tras el primer malentendido, escamotea oportunamente, atribuyendo todo el mérito intelectual al predilecto pintor del rey.

A medida que Jordán terminaba las bóvedas, Santos habría ido redactando la descripción de las mismas, material que Talavera resumía parcialmente en sus cartas semanales al monarca. En varias cartas, el prior se excusa de no «poner los términos latinos» de las profecías pintadas «por no hacer más molesta esta relación», curiosamente el texto descriptivo del padre Santos está plagado, como ningún otro, de citas latinas que subrayan el significado religioso de los temas pintados. Una de las razones que nos llevan a pensar que Santos fue redactando su texto a medida que se terminaban las pinturas y Talavera enviaba sus cartas, es el orden estrictamente cronológico de la descripción de 1695, determinado exclusivamente por el quehacer de Jordán, no por la importancia de los temas o la jerarquía de los espacios.

Cuando el rey, una vez terminada la obra, recibe el folleto impreso del histórico cicerone pudo disfrutar leyendo la descripción completa del conjunto en la misma secuencia que ya conocía gracias a la correspondencia y sus visitas *in situ* a la obra. El manuscrito conservado en la Biblioteca del Real Monasterio es la prueba de imprenta de ese folleto, presumiblemente la primera recopilación en limpio de un trabajo literario desarrollado durante los dos años que había durado el proyecto. No creemos que sea anecdótico que Santos firme y rubrique con su letra temblorosa el manuscrito y haga imprimir su nombre al final del folleto, cuando unos años antes no se había preocupado de hacerlo con el manuscrito y folleto relativos a la *Historia de la Sagrada Forma*. Con ello parece querer dejar constancia no solo de la paternidad de la descripción sino también de la idea intelectual del proyecto.

---

quebranto á los reyes en el día de su ira. Juzgará a las naciones, multiplicará las ruinas: castigará cabezas en tierra de muchos».

<sup>1101</sup> SANTOS [1695], pp. 23-24. Idem: J.II.3, fol. 229; SANTOS, 1698, I, VIII, fol. 37.

El padre Talavera en sus cartas deja entrever sutilmente las discrepancias teológicas o estilísticas surgidas en la comunidad frente a las cuales se va progresivamente posicionando del lado de Jordán. El prior, que había llegado al cargo gracias al favor de los confesores del rey y de la propia reina Mariana de Neoburgo<sup>1102</sup>, se revela como un hábil cortesano que sabe calcular la lisonja, medir los tiempos e intercalar las súplicas relativas a otros asuntos de la comunidad con una naturalidad servil y aparentemente desinteresada. Talavera además denota tener criterio y gusto artístico, a él se atribuye una cumplida descripción fechable durante el último priorato del Padre Santos<sup>1103</sup>, mostrándose mucho más receptivo a las novedades que representaba la pintura de Jordán.

---

<sup>1102</sup> Según las *Memorias sepulcrales*, tras sus buenos servicios en San Lorenzo, fue recompensado con la mitra de Cádiz, en cuyo palacio arzobispal muere en 1714, habiendo antes intrigado a favor de la causa borbónica, siendo por ello recompensado por el mismo Luis XIV.

<sup>1103</sup> ANDRÉS, 1971, pp. 49-64.

## VII. PROPUESTA DE EDICIÓN CRÍTICA DE LAS CUATRO EDICIONES DE LA *DESCRIPCIÓN* MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL

---

### [TRANSCRIPCIÓN ANOTADA]\*

[1657, prólogo, fol. ¶3]

#### PROLOGO

A LA Curiosidad estudiosa, ofrece este Volumen las noticias de la mas ilustre Fabrica, que se conoce en el Orbe; de la marauilla de España, y del mundo; ò por dezirlo mejor, de todas las marauillas que celebraron los siglos, cifradas en la que dedicò al Inuicto Martyr Español S. Laurencio el Catholicissimo Rey Philipo segundo el Prudente, coronandola con su nombre, y entregandola à la Orden de San Geronymo; que assistida del Cielo su piedad, pudo juntar en vna las perfecciones de todas, sin la nota de sus vanidades, y eleuarlas con el fin à mas alta esfera, y mas segura, donde luziessen lo marauilloso, con el realce de lo diuino. Siete prodigiosas maquinas aplaudieron los Antiguos, que se ganaron entre ellos, por lo estraño de sus architecturas, y grandezas, el nombre, y fama de milagros: Los Muros de Babilonia, en Caldea de Asia la mayor: el Coloso del Sol en Rodas: los Pyramides en Egypto: el Mausoleo de Artemisia, en Caria: el Templo de Diana, en Efesso: el Simulacro de Iupiter Olimpico, en Acaya; y la Torre del Faro en Egypto: y todas siete se cuentan en la del Escorial eminente gloria de España, quitando quanto fue en ellas Gentilico, barbaro, soberuio, y puesto en su lugar, quanto es estimable, culto Regio, y ostentoso dentro de la piedad Catholica<sup>1104</sup>. Sentir es este de quantos la ven, informados de lo que

---

#### \* Ejemplares utilizados:

Edición de 1657: edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984. Edición de 1667: ejemplar de Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Madrid (Signatura: AG-27), disponible en: <http://bibliotecavirtualmadrid.org>. Edición de 1681: ejemplar de Bayerischen Staatsbibliothek, Munich (Signatura: 964065 2 H.mon. 79 u 964065 2 H.mon. 79 u.), disponible en: <http://books.google.es>. Edición de 1698: ejemplar en Barcelona, Biblioteca de Catalunya (Signatura: CDU 7[00 -- del catàleg antic]), disponible en: <http://books.google.es>.

<sup>1104</sup> Como es sabido la comparación de San Lorenzo el Real con las maravillas de la Antigüedad es un lugar común en la literatura referida al monumento. Ya se hacia eco de ello Arfe y Villafañe, cuando apuntaba que Juan Bautista de Toledo comenzó a levantar la montea del edificio «[...] con tan marauilloso efecto, que no solo iguala con toda la antigüedad, pero en ese solo Templo podría ser excedida» (ARFE, [1585/1587] 1674, Libro IV, titulo primero, s. f.). En el proceso de configuración culta del tópico tendrá un papel esencial el texto manuscrito de Antonio Gracián Dantisco (*vid.* SÁENZ DE MIERA, 2001, p. 307 y ss.), quedando consolidado en la centuria siguiente en clave moral y cristiana, de tal manera que el monasterio no es comparable sino superior a las maravillas paganas. Santos apuesta

refieren de las otras, Plinio, Strabon, Plutarco, Aulogelio, Herodoto, y otros, ponderando lo artificioso de sus edificios, y rico de sus adornos; porque en ella admiran vn agregado de sus mayores primores, y riquezas, ò por ser marauillas, vn ramillete de lo mas florido de su pompa. Aqui halla la atencion, fuertes murallas, torres, y cimborios altissimos, vn Templo grande, y hermoso, Capillas, Atrios, Porticos, y Plaças Regias; arcos, piramides, colunas, colosos, aras, y estatuas valientes; variedad grande de pinturas; marmoles, jaspes, metales, estanques, algibes, cisternas, fuentes, jardines, huertas, aqueductos; y mil diferencias de vasos, mesas, y vestidos sacros [1657, fol. ¶3 vº] sacros, con que satisface el alma, los deseos de saber, lo que se admirò por raro en las otras marauillas, viendolo todo vnido en esta: y juntamente descubre en los altos fines de su ereccion Christiana, que son, el culto, honra, y gloria del verdadero Dios, y de sus Santos, la ventaja incomparable de su grandeza, à quien sin duda ceden, y se rinden todas; porque se pueda dezir con mas justa causa, lo que el otro Poeta escriuiò del Amphiteatro, quando lisongeando al Emperador Domiciano, le daua la superioridad entre los milagros del mundo:

*Omnis Caesareo cedat labor Amphiteatro,  
Vnum pro cunctis fama loquatur opus.*

Aora singularmente que se vè acabada, y ha llegado al fin de su perfeccion con la obra insigne del Pantheon, Entierro de los Monarcas Españoles, Fabrica del Catholico Rey Philipo Quarto el Grande, donde ha colocado los Cesareos huessos de sus antecesores, con solemnissima pompa, y Magestad, [...]

---

deliberadamente por el desarrollo amplificado del tópico, con ello se aparta de la posición reflexiva y crítica desde la que hablaba Sigüenza antes de centrar la comparación con el templo de Salomón, no dando demasiada importancia a los que «se acuerdan de las siete maravillas del mundo, y como gente más leída dicen que es ésta la octava y otras cien admiraciones o pescudas, que así se han de llamar», afirmando después no querer «comparar esta fábrica con aquéllas de los romanos tan celebradas» (SIGÜENZA, 2001, t. II, p. 702). Exponente de la visión acrítica del tópico es el famoso emblema treinta y seis de Covarrubias, en el se presenta el monasterio descompuesto en piezas, templo, muralla, pirámide, mausoleo, como si se tratara de un jeroglífico de la memoria, cifra de las maravillas de la Antigüedad: «que el tiempo a consumido, y a prescrito» (COVARRUBIAS [1610] 1978). La misma idea en Porreño cuando dice que Felipe II: «en edificar Templos quien mas se esmerò en el mundo? Pues con vno que hizo en el sitio del Escorial, puede callar el Templo de Diana en Epheso la casa del Sol, los muros de Babilonia, el Coloso de Rodas, las Pyramides de Egypto, y todas las marauillas del mundo» (PORREÑO, 1639, fol. 44vº).

[1681, prólogo, s. f.]<sup>1105</sup>

[...] y reducida à su pristina grandeza, despues del Incendio que padeciò el año de 1671. que la auia deslustrado mucho.

---

[...] no aurà quien acomodando el concepto, no diga con repetidas admiraciones: *Omnis structurae cedat structura Philippi*<sup>1106</sup>: porque ha quedado en tal estado su grandeza<sup>1107</sup>, y el todo de su hermosura, que excede à quantas llenaron el vniuerso, con la fama de sumptuosas, y perfectas à qualquiera luz que se mire. Los terminos faltan a la ponderacion, para significar lo primoroso, cabal, y sublime de su architectura: y en el empeño de compararla con alguna de las que nos describen las Historias, ya solo la del Templo de Salomon, por superior à todas, puede ser exemplar de su belleza: que si Dios, para que saliesse acertado, y à su gusto, señalò la materia de aquel Alcaçar, y diò las celestiales traças de la formacion de su muralla fuerte, de los varios aposentos, y porticos, y de la sala, y retrete proprio: tambien parece que anduuu en esta haziendo lo mismo, para que fuesse, como es, vn Cielo de la tierra, y el Palacio mas decente, y Real, que su Magestad diuina tiene acà entre los hombres, donde de dia, y de noche suenan sus diuinas

---

<sup>1105</sup> (*Idem*: 1698, prólogo, s. f.) Es la única frase que dedica Santos en el prólogo a la reconstrucción del monasterio después del incendio de 1671.

<sup>1106</sup> Santos efectivamente acomoda el concepto a la cita anterior, que pertenece al célebre Epigrama I del *Liber spectaculorum* de Marco Valerio Marcial, en el que se celebra la superioridad del Coliseo de Roma sobre las maravillas del mundo: «Barbara pyramidum sileat miracula Memphis, / Assyrius iacet nec Babylona labor, / nec Triuiæ templo molles laudentur Iones, / dissimulet Delon cornibus ara frequens, / aëre nec uacuo pendentia Mausolea / laudibus inmodicis Cares in astra ferant: / omnis Caesareo cedit labor Amphiteatro: / unum pro cunctis fama loquetur opus» según la traducción de Montero Cartelle: «Que la bárbara Menfis calle la maravilla de las pirámides, / que la industriosa Asiria no se jacte de Babilonia, / ni los amanerados jonios sean ensalzados por el templo de Trivia [templo de Diana en Éfeso], / que el altar de múltiples cuernos no haga prestar atención a Delos, / ni que los carios pongan por las nubes con desmesuradas loas / el Mausoleo que cuelga en el vacío aire: / todas estas construcciones ceden ante el anfiteatro del César: / la fama celebrará únicamente esta obra en lugar de todas» (MARCIAL, 2004, I, p. 2). El *Liber spectaculorum* o *Epigrammaton liber*, describe los excepcionales espectáculos que ofreció el emperador Tito con motivo de la inauguración del Coliseo, se trata de un libro laudatorio y propagandístico que presenta el Coliseo como superior a todas las maravillas del Orbe. Su influencia y recepción en la literatura española del Siglo de Oro es enorme, en concreto Baltasar Gracián que lo cita en multitud de ocasiones en su *Arte de Ingenio* (1642) y en la segunda edición: *Agudeza y arte de ingenio* (1648), incluyendo las traducciones de Manuel Salinas y Linaza. La asociación del epigrama de Marcial con El Escorial ya se encuentra en el emblema treinta y seis de Covarrubias y Orozco (1610): «*Omnis caesareo cedat labor*» (COVARRUBIAS, [1610] 1978). Tampoco parece nueva la acomodación retórica de Santos: *Omnis structurae cedat structura Philippi*, es decir «Toda estructura debe ceder a la estructura de Felipe», contestación latina al epigrama de Marcial, que ya encontramos en la obra del cosmógrafo y topógrafo protestante Martin Zeiller, *Itinerarium Hispaniae: oder Raiss-Beschreibung durch die Königreich Hispanien und Portugal*, Ulm, 1637, citado en HENERMAN, 1964, p. 761.

<sup>1107</sup> A partir de la tercera edición sustituye «grandeza» por «formación»: «[...] porque ha quedado en tal estado su *formacion*, y el todo de su hermosura [...]» (1681, prólogo, s. f., *Idem*: 1698, prólogo, s. f.)

alabanças, se hazen continuos sacrificios, humean siempre los inciensos, no [1657, fol. ¶4, s.f.] no se apaga el fuego, ni faltan panes recientes delante de su presencia soberana; se aprende su Ley verdadera, se executa, se defiende, y se enseña: y al fin limpia esta habtacion suya de aquellas manchas idolatras, que afearon las marauillas Gentilicas; à imitacion del Templo de Salomon, carga con los aplausos de todas, alçandose con la fama, y la estimacion: que esso es lo que pretendiò zeloso su Fundador Prudente, segundo Salomon de España:

*Vnum pro cunctis fama loquatur opvs.*<sup>1108</sup>

Tal quisiera yo, que fuera en este Libro la copia de su fabrica eminente, y de sus grandezas, ò la descripcion, que es lo mismo, como se reprehenta à los ojos, y à la consideracion el original, de suerte que no huuiera diferencia: mas es forçoso que la aya, porque semejantes assumptos, se remonta[n] a donde no parece pueden llegar humanas fuerças<sup>1109</sup>. Y à no auer topado otras de

---

<sup>1108</sup> Según la traducción del epigrama de Marcial dedicado al Coliseo: «la fama celebrará únicamente esta obra en lugar de todas» (MARCIAL, 2004, I, p. 2), la misma idea se expresa gráficamente en el frontis del libro grabado por Villafranca, cuando sobre el monasterio se ve una filacteria con la inscripción: *Opvs Miracvlum Orbis*. La superioridad del edificio parte de su asociación moral con el templo de Salomón, otro de los grandes tópicos de la literatura referida al monumento, y a nuestro juicio es en su consideración tópico-encomiástica y emblemática como cabe entenderla en Santos, sin mayor trascendencia teórico-arquitectónica, como las que parecen derivarse de la *Architectura civil recta, y obliqua*, de Caramuel (1678), sobre este tema *vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2002, pp. 391-416. A tenor de la multitud de ediciones y ejemplares de la *Descripción*, Santos jugó un papel determinante en la *popularización* emblemática del binomio Escorial-Salomón, consolidándolo como lugar común en el imaginario colectivo. Tópico que asociado a la realeza tendrá su oportuna resurrección con Carlos II y su proyección alegórica en el monasterio reconstruido. A Santos corresponde de alguna manera el «etiquetado» salomónico del edificio, siendo de hecho el responsable último de las inscripciones que *nombran* a los Reyes del patio, colocadas con la pretensión de acabar con cualquier especulación al respecto. Aunque tome su fuente estilística de Sigüenza, se aparta de la senda crítica expresada por éste en el discurso XXII del libro IV, eco, explicación y toma de posición deléste en las controversias bíblicas sobre la reconstrucción del Templo (*vid.* SIGÜENZA, 2001, pp. 702-714), al respecto véase la consideración de lo salomónico como una máscara sobrevenida al monasterio en: BUSTAMANTE, 1994, pp. 637 y ss.

<sup>1109</sup> Aunque Santos podría con esta frase no pretender otra cosa más que situarse en un lugar inferior, dentro de las estrategias típicas de la *captatio benevolentiae*, del comentario se deriva algo mucho más profundo, pues para el jerónimo existe un abismo insalvable entre la descripción, copia imperfecta por literaria, y el original de cal y canto, superior en la medida que es eminente y se capta por los ojos. El abismo entre copia y original se produce ya que son signos que se *remontan* donde no pueden llegar *humanas fuerzas*, es decir, son a su vez copias de un orden superior inasible. Aunque en apariencia no tenga intención crítica y esté hablando desde una perspectiva encomiástica del monasterio, participa de la misma separación significativa de las artes que andando el tiempo desarrollará el abate Jean Baptiste Du Bos (1670-1742) en sus *Réflexions critiques sur la poësie et la peinture* (1719), según el cual la percepción visual del objeto artístico es superior por simultánea, a la percepción a través del lenguaje condicionada por el orden secuencial del discurso. Toda la *Descripción* de Santos parte de la experiencia del asombro ante el arte, y su propia experiencia discursiva se relata como un fracaso predecible, ante la imposibilidad de decir con palabras lo que nos transmiten los ojos, en el fondo y salvando todas las distancias, nos remite al propio *misterio de la creación artística*, en palabras de Zweig. Santos además parangona su *tragedia* creativa a la de Felipe II como nuevo Salomón, aludiendo con ello a la condición demiúrgica del monarca como creador del edificio, condición que Santos sabrá encontrar en cada uno



mayor caudal, que me diessen la mano para conseguir la empresa, nunca intentà en pocos dias el trabajo de muchos tiempos, ni arrestà mi atreuimiento à las censuras, sino es a poder de largos años, que ya sè la diuersidad de sentires, que assesta la enuidia contra las obras que saca à luz el estudio:

*Velle suum cuique est, nec voto vivitur uno* [Persi.Saty.I.]<sup>1110</sup>;

Y se, que para inficionarlas ay tantos venenos, como ingenios: *Tot venena, quot ingenia*, dixo Tertuliano [In Scorp cap. I.]<sup>1111</sup>.

---

de sus descendientes. Merece la pena recordar la forma en que Cabrera de Córdoba describía el mecenazgo de Felipe II: «Era como el Aguila *que se levanta con su buelo hasta hazer encuentro con lo mas alto, i alli tiene lo mejor sobre todas las aves, i con la fuerça de su vista ve las sabandixas que andan en la tierra i en el agua; sirviendose don Filipe destas coas menores para desenfado* I assi dizen S. Tomas, Aristoteles i Biantes, *que la prudencia que deciede a considerar las cosas singulares de cada individuo, es propia de Reyes i Gobernadores, como la vista para los demas sentidos*» (CABRERA, 1619, p. 925).

<sup>1110</sup> La cita pertenece efectivamente al poeta latino Aulo Persio Flaco, pero no a la Sátira I, como anota Santos en las cuatro ediciones, sino a la V (v.52-53): «Mille hominum species et rerum discolor usus, / *uelle suum cuique est, nec uoto uiuitur uno*», que según la traducción de Segura Ramos: «Mil son las clases de hombres y variopinto su *modus vivendi*; / cada cual tiene una querencia, y no vivimos con idéntica aspiración» (PERSIO, 2006, p. 29). La cita de Persio tuvo gran difusión, figura en el proemio de una obra tan conocida y polémica como el *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan, precisamente en la edición expurgada de Baeza de 1594 dedicada a Felipe II, en la continuación al segundo proemio al lector en que «dasse la razon porque los hombres son de diferentes pareceres en los juyzios que hazen [...] si mil hombres se juntan para juzgar y dar su parecer, sobre vna mesma dificultad, cada vno haze juyzio diferente y particular sin concertarse con los demas, por deonde se dixo. Mille hominum species & rerum discolor vsus, velle suum cuiq; est voto viuuitur vno» (HUARTE DE SAN JUAN, 1594, fol. 9). Las sátiras de Persio, junto con las de Juvenal, fueron traducidas y «declaradas» moralmente por Diego López, discípulo del Brocense, publicándose en Burgos en 1609 y reeditándose en 1644. Según López la Sátira V prueba «como la seruidumbre del animo, es peor que la del cuerpo» identificando la primera con el pecado, el fragmento escogido por Santos: «prueua como los hombres variamos en las inclinaciones, porque vnos seguimos vna cosa, y otros apetece otra, y como no procuramos viuir bien, y dizen assi: *species hominum mille, scilicer sunt*, los modos de los hombres son mil; & *vsus rerum discolor*, y el vso de las cosas variable, y de diferente manera, *velle suum cuique est*, cada vno tiene su querer, voluntad, y inclinacion» (LÓPEZ, 1609, fol. 164v<sup>o</sup>).

<sup>1111</sup> La cita corresponde al inicio de la obra de Quinto Septimio Florente Tertuliano, *Adversus Gnosticos Scorpiace* (c. 212), capítulo I: «Magnum de medio malum Scorpionum terra suppurat; *tot venena, quot ingenia*: tot pernicies, quot & species; tot dolores, quot & colores Nicander scribit & pingit [...]» (TERTULIANO, 1608, p. 824). Según la traducción de Ánchel Balaguer y Serrano Galván: «La tierra supura un gran mal a partir del pequeño escorpión. Causa toda clase de venenos, toda especie de calamidades, todo tipo de dolores. Nicandro lo describe de este modo» (TERTULIANO, 2004, p. 101). Se trata de una de las citas más conocidas de Tertuliano en la que compara las doctrinas gnósticas con el veneno del escorpión que paraliza y mata el alma cristiana, en el caso de Santos esos venenos son las insidias y envidias que preveé que suscitará su obra. Los textos apologéticos de Tertuliano estaban de plena actualidad en el seiscientos español, en 1644 en Zaragoza se publica la traducción del *Apologeticus pro Christianis* realizada por el franciscano fray Pedro Manero (1599 - †1659), personaje vinculado con sor María de Ágreda que en 1657, ya como obispo de Tarazona y miembro del consejo real, publica en Madrid una nueva edición dedicada a Felipe IV e ilustrada con un magnífico frontis anónimo que incluye las armas reales y el busto del monarca. El retrato no sigue el modelo estático y «melancólico» incluido por Villafranca en el libro de Santos, sino otro que muestra al rey con el torso y

El Reuerendissimo Padre Fr. Ioseph de Siguença, hijo, y Prior de este Real Monasterio, Historiador de la Orden de San Geronymo, fue el que primero diò à la estampa la descripcion de esta marauilla, y me diò luz, exprimiendo en dilatados discursos, todo lo que sucediò desde sus primeros fundamentos, hasta el fin, y hasta la muerte de el Fundador, ocupando en estos dos Libros de la tercera parte de su Historia, que son el tercero, y quarto, con aquel lleno de erudicion admirable, con que enriqueciò sus escritos, para ser exemplar de Historiadores. En èl se halla muy por extenso lo que contiene esta machina marauillosa; y no es de menos marauilla el vèr, como lo dize, y lo pinta<sup>1112</sup>. No se- ria [1657, fol. ¶4vº, s.f.] ria pequeño premio de mi trabajo, si le pareciesse yo algo en esta obra tan embaraçada, y poco capaz de elegancia, en que he procurado, no apartarme de su caudaloso corriente, para el acierto, reduciendo a mas breue tomo sus dos libros, para facilitar mas las noticias, y refiriendo la nueva disposicion que tienen ya las cosas desta fabrica, que en alguna manera se han mudado, segun la conueniencia de los tiempos, ò se han aumentado para su mayor perfeccion, como lo estamos tocando, y viendo.

---

[1681, prólogo s. f.]<sup>1113</sup>.

[...] aora, reparada yà de la ruina del Incendio.

---

la cabeza girada, similar al *Felipe IV "de Fraga"* (1644) pero con el atuendo simple de cuello y botonadura que muestra el *Felipe IV orante* del Prado (1655). En su interesantísimo prólogo Manero ensalza a Felipe IV como defensor y protector de los católicos perseguidos en los países reformados: «Tertuliano escribe como se han de hazer estas virtudes, V. Magestad las muestra hechas; èl habla, V. Magestad obra; èl dize, V. Magestad enseña, Tertuliano las pinta con los colores de la eloquencia, V. Magestad las vivifica con el exercicio de las operaciones; con que se puede dezir, ay tanta diferencia de la parte del libro, que escribe Tertuliano, a la que V. Magestad enseña, como de lo vivo a lo pintado» (MANERO, 1657, fol. ¶2-¶2vº). Para los teóricos del arte Tertuliano era considerado una de las autoridades patristicas a las que recurrir para la defensa de la liberalidad y nobleza de la pintura, así se expresa en el parecer del predicador Juan Rodríguez de León incluido por Carducho en sus *Diálogos*: «fue Dios el primer Pintor, copiando su retrato en el hombre» (CARDUCHO, 1633, fol. 222vº). Palomino recogerá de nuevo esta cita, extractada del comentario de Renato Laurencio al *Adversus Marcionem* (lib. IV) de Tertuliano, concluyendo: «Qual de las Artes Liberales (pregunto) podrá disputarse à la Pintura la preçedencia de Notoriedad en la Nobleza?» (PALOMINO, 1715, t. I, c. III, p. 87).

<sup>1112</sup> Dentro de su estrategia de *captatio benevolentia*, Santos menciona a su fuente y principio de autoridad, teniendo en cuenta que los elogios a Sigüenza son casi un subgénero de la literatura escurialense, hay que valorar especialmente el de Santos, de hecho fue uno de sus primeros críticos. Al margen de todo el comentario parecen manifestar una admiración sincera. A Sigüenza le dedica una frase certera que después citará siempre la crítica: «En èl se halla muy por extenso lo que contiene esta machina marauillosa; y no es de menos marauilla el vèr, como lo dize, y lo pinta». Es decir en el caso de Sigüenza, dado su genio, la visión del monumento es equiparable a la lectura de su texto ya que este deviene en pintura muda. Santos con ello remite a la secuencia original del *ut pictura poesis* horaciano: la poesía es equiparable a la pintura. Cuando describa lienzos, caso de la *Túnica de José* de Velázquez, Santos también remite a la acepción inversa del tópico: la pintura como poesía elocuente, tan frecuente entre teóricos del arte y pintores cultos como argumento a favor de la liberalidad de la pintura.

<sup>1113</sup> *Idem*: 1698, prólogo, s. f.

Principalmente la causa deste empeño, ha sido la obra de la Capilla Real del Pantheon, que en nuestros dias, dando fin a tan gran Edificio, le ha coronado con su grandeza, tan admirablemente, que no es posible, no sea muy gustoso à todos el saber el modo, y disposicion de Mausoleo tan Catholico, y tan deseado. Por esso he diuidido esta descripcion en dos Libros. El primero contiene la del Edificio todo de la Casa, por sus partes, proponiendole en la estampa, y alguna relacion de sus adornos: y el vltimo discurso, muestra en suma, y como por junto, todas las grandezas, para los que no gustan de llegar à saberlas, por la aspereza de los terminos de la Architectura, que dessazonan tanto este genero de descripciones. El segundo contiene la del Pantheon, que se muestra tambien por sus Estampas; y consiguientemente el suceso de la traslacion de los Cuerpos Reales à tan ilustre Sepulcro, digna de eterna memoria. Diuido estos libros en diferentes Discursos, en lugar de Capítulos, porque fueron ellos los que forxaron la idea de Fabrica tan sublime, y porque se và en el assumpto discurriendo de vnas partes à otras, para dar à entender la connexion admirable, y correspondencia de ellas, de que resulta la hermosura grande, y proporcion milagrosa del todo. En lo que toca à la verdad, prometo ser obseruantissimo, sin hyperboles, ni exageraciones: que para ponderar tanta grandeza, el dezir lo que ella es, sin añadir, ni quitar, es lo mejor; y no puede auer otra cosa que mas bien la signifique. Los defectos que hallaràn, y pondran en la obra los que todo lo censuran, seràn mu- [1657, fol. ¶5, s.f.] muchos: mas consuelome con que para semejantes gustos, nunca saliò alguna tan perfecta, en que no hallassen aquellas tres diferencias:

*Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura* [Marti. lib. I epigr. 73]<sup>1114</sup>.

Y si yo consigo el agrado de los de buena intencion, dirè para los demas, que

*Non nimium curo: nam nostrae fercula coenae*

*Malim convivis, quam placuisse coquis*<sup>1115</sup>

<sup>1114</sup> Marcial, *Epigrammata*, Libro I, 16: «Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura, quae legis hic: aliter non fit, Auite liber». Según la traducción de Montero Cartelle: «De las cosas que lees aquí, unas son buenas, algunas mediocres, las más malas: no se hace de otro modo, Avito, un libro», siendo Ertetinio Avito el cónsul romano, también poeta, al que dirigía su epigrama Marcial (MARCIAL, 2004, I, p. 22, nota 28).

<sup>1115</sup> La cita pertenece también a Marcial, Libro IX, 81: «Lector et auditor nostros probat, Aule, libellos, / sed quidam exactos esse poeta negat. / Non nimium curo: nam cenae fercula nostrae / malim conuiuis quam placuisse cocis», según la traducción de Montero Cartelle: «Mis lectores y oyentes aprueban, Aulo, mis libros, / mas cierto poeta dice que no quedan redondos. / No me preocupa mucho: en realidad preferiría que los platos / de mi cena gustasen a los invitados más que a los cocineros» (MARCIAL, 2004, II, p. 72). La cita la incluye Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* con traducción de Manuel Salinas: «Aulo si el Lector, y oyente / aplauden mis poesias, / poco importa que por frias, / las condene el

---

maldiciente: / de vn mal Poeta no siente / mi Musa el diente severo, / que si convido mas quiero, / *que los platos sazonados / den gusto a los convidados, / que no al mismo cocinero*» (GRACIÁN, 1648, D. IX, p. 58; 2001, I, pp. 116-117). Estas dos últimas citas de Marcial constituyen la toma de posición de Santos hacia el público receptor del libro, es su arma de defensa contra la previsible comparación estilística con Sigüenza pero también cabe entenderse como una declaración de intenciones dirigida indirectamente a los profesionales del sector: artistas, tratadistas y teóricos, afirmando que se contentaba en el mejor de los casos con el reconocimiento del aficionado curioso «de buena intención».



[1657, grabado, contraportada]



Figura 46: Pedro de Villafrañca, *Retrato de Felipe IV con la alegoría de la terminación del Panteón* (1657), primera edición (1657). Valladolid, colección particular.





Figura 47: Detalles de Pedro de Villafranca, *Retrato de Felipe IV con la alegoría de la terminación del Panteón* (1657), primera edición (1657). Valladolid, colección particular.





Figura 48: Detalle de Pedro de Villafranca, *Retrato de Felipe IV con la alegoría de la terminación del Panteón* (1657), primera edición (1657). Valladolid, colección particular.





Figura 49: A la izquierda: Diego Velázquez, *Retrato de Felipe IV* (c. 1650). Londres, National Gallery (NG745). A la derecha: detalle invertido de figura 57.

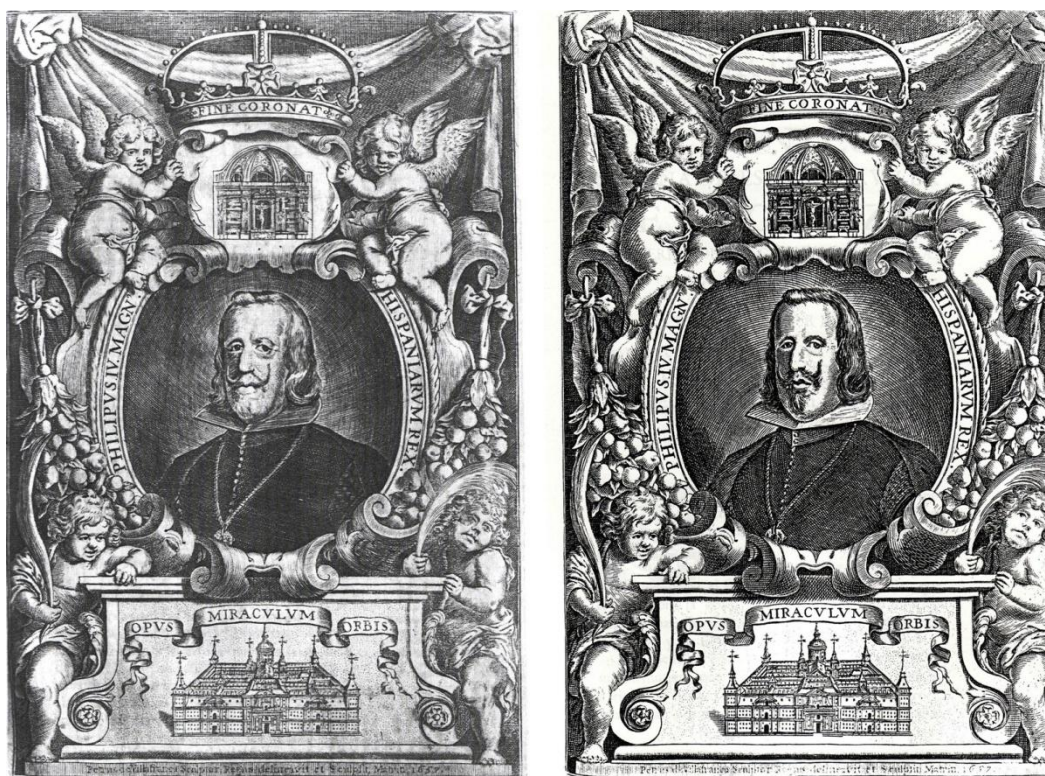


Figura 50: A la izquierda: versión del *Retrato de Felipe IV* con la alegoría de la terminación del Panteón, en la cuarta edición de la *Descripción* del padre Santos (1698). Barcelona, Biblioteca de Catalunya. A la derecha: versión de la misma imagen en la *Descripción* del padre Ximénez (1764). Reproducido en edición facsímil, editorial Maxtor, Valladolid, 2006.



## [LIBRO PRIMERO]

[1657, fol. 1]

### DESCRIPCION DEL / MONASTERIO DE SAN / LORENZO EL REAL./ FABRICA DEL / PRVDENTISSIMO REY FILIPO / SEGVNDO.

#### LIBRO PRIMERO.

#### DISCVRSO PRIMERO.

**Motiuos que tuuo para edificarle: dedicarle al / Inuicto Martyr Español San  
Laurencio, y / entregarle a la Orden de S. Geronimo\*.**

GRANDES motiuos; en reconocidos, y heroycos pechos, ocasionan grandes execuciones; y vna Real potencia no se desempeña bien, sino procura igualarlos con la obra. Fauores reciuidos, crecidas felicidades, obligaciones honrosas, fueron siempre las que excitaron el valor de los piadosos Principes à demostraciones ilustres; y solo se merecieron todo el renombre de Piadosos, los que en lo prodigioso de los efectos correspondieron à lo alto de las causas. En vna marauilla, compendio de todas las que celebrò la antigüedad: ofreciò el Prudentissimo Rey Filipo Segundo à Dios vn cielo en la tierra; al Inclito Martyr Español Laurencio, vna Basilica del cielo; à sus Padres, vn Mausoleo Christiano; à los Monges hijos de Geronimo, vna habitacion insigne, y al Orbe vna

---

\* Santos dedica el primer discurso a tratar los motivos de la fundación, es la única parte específicamente histórica de la obra que le sirve de antesala al recorrido topográfico por el monumento. En este caso recurre al Libro III de Sigüenza, sintetiza los discursos I, dedicado a los motivos, y el II, en el que se relata la elección de la Orden de San Jerónimo. En cuanto al contenido, Santos no ofrece nada nuevo, su cometido estriba en aglutinar en una secuencia persuasiva los hechos conocidos: retiro y muerte de Carlos V en Yuste, Batalla de San Quintín, Intercesión de San Lorenzo, Paz Universal, elección de la Orden y fundación de San Lorenzo el Real. Como es lógico y al igual que había hecho Sigüenza, enfatiza la importancia de la opción por la orden jerónima, subraya la condición de dependencia del monasterio como patronato real y la trascendentalidad de sus fines. Cuando en 1567 Felipe II otorga a los jerónimos la *Carta de Fundación y dotación* del monasterio, el motivo funerario se coloca en tercer lugar después del divino: construir un templo a mayor gloria de Dios; y el conmemorativo: acción de gracias por la victoria de San Quintín, librada diez años antes gracias a la intermediación de San Lorenzo, al que como no podía ser de otra forma se dedica el templo. La misma tríada de motivos y en el mismo orden, recoge Santos. No obstante, se ha considerado el funerario el motivo principal de toda la máquina, el que habría condicionado la geometría descarnada de su arquitectura y el que justificaría la preeminencia triunfante de la cúpula del templo sobre el territorio. En definitiva es la muerte, momento en que se encuentran frente a frente las majestades divina y dinástica, el material trascendental con el que el patrón habría moldeado su casa como antesala perfecta del Purgatorio. La puesta en marcha del engranaje funerario no correspondió al fundador, sino a su nieto Felipe IV, responsable no solo de la terminación de la cripta, sino también de la sistematización del ritual funerario escurialense.

Fabrica digna de la mayor admiracion: y si se atiende à los motiuos, no pudo desempeñarse agradecido su co- / [1657, fol. 1 vº] coraçon generoso, y Real, sino es con tan noble demonstracion<sup>1116</sup>.

### Retiro de Carlos V.

Retiròse el Inuictissimo Emperador Carlos Quinto su Padre al Monasterio de San Geronimo de Iuste, despues de auer renunciado en el, publicamente en Flandes, el gouierno destos Reynos, que le tocauan por heredad legitima: y el Imperio Romano, en su hermano D. Fernando Rey de Romanos. Sabida es aquella accion del Cesar, y nadie ignora la causa de su retiro, viuio siempre en la memoria de la piedad Catolica; siempre aplaudido en las edades, y nunca bastantemente ponderado entre los hombres. Deshizose de la Magestad, gloria, mando, respecto, adoraciones, y assistencias, por vencerse à si mismo; victoria que solamente le faltaua à su aliento para coronar tantas como hauia tenido en su vida. Nunca se oyò voz en los Exercitos contrarios, que aclamasse vitoria contra el Cesar; y este Monarcha, tan de veras Catolico, Religioso, Pio, y Honra del genero humano, no quiso que el enemigo comun leuantasse essa voz

---

<sup>1116</sup> Santos comienza con un enfático exordio que sirve de preámbulo al retiro de Carlos V, entiende el monasterio como una demostración *ilustre, noble y prodigiosa* de la piedad del príncipe, cuya grandeza es equivalente a los motivos que la originan y la altura de sus causas. Esa grandeza se entiende como algo inherente a la realeza y necesario para su buen desempeño. Para Santos El Escorial es en primer lugar un santuario ofrecido a Dios, su grandeza es expresión celeste materializada en la tierra; en segundo lugar es mausoleo imperial; en tercero convento insigne de los jerónimos; y en cuarto fábrica admirable ofrecida al mundo. De las palabras de Santos se deducen las cuatro funciones del edificio que han llegado hasta nuestros días: santuario y convento, mausoleo regio y también *museo* artístico. La condición de *museo* visitado es inherente al edificio desde su fundación aunque lógicamente no estuviera explicitada en sus fines y tuviera difícil conciliación con la vida monástica contemplativa. Ya Felipe II en la *Carta de Fundación* de 1567, con el edificio en construcción, preveía el hecho de que: «por cuanto podría subceder que por ser el dicho Monasterio tan insigne e la obra dél tan principal, que aunque el dicho Monasterio se edifica en despoblado, algunas personas ansí hombres como mujeres con curiosidad de ver dicha obra fuesen allí, e quisieren entrar en él e que les mostrasen la casa [...]» (ZARCO [1917] 1987, pp. 162-163). La clausula concierne a las limitaciones y prohibiciones de acceso y pone en evidencia que lo que se estaba fraguando entonces podía llegar a ser contradictorio. El Escorial nunca fue Yuste aunque su arquetipo eremítico estuviera latente y desde luego no parece que se pensara para pasar desapercibido. Gian Paolo Lomazzo en el capítulo XXXVIII de su *Idea del tempio della pittura* (Milán, 1590) no dudaba en ensalzar a Felipe II como «figliolo del gran Carlo quinto et erede non solo de i suoi regni, ma anco della virtù; ove sono raccolte le opere de i grandi artefici, che a tutto il mondo fanno con la loro eccellenza e rendono il nome loro famoso et immortale. Ha dunque, questo gran re, oltre il suo museo celebratissimo per l'opere di pittura e sculture, gioie, libri et arme in tanta copia, che solamente a mirarli la mente nostra si confonde, spezialmente contemplando i bellissimi quadri, appesi sopra le porte, di Tiziano et altri uomini famosi [...]» (LOMAZZO [1590] 1973, vol. I, p. 359). En la articulación de esa dimensión como *museo* inherente al monasterio, tiene un papel determinante la *Descripción* del padre Santos como primera *guía* artística pensada y dirigida para satisfacer a la curiosidad estudiosa, en ella por primera vez se ordenan los contenidos y significados del monumento, en definitiva constituye una suerte de inventario público y razonado de la colección real, *guía* artística en la medida que es *guía* moral de la cultura del monarca hispano, pues no cabe entenderla desde una perspectiva laica, funcional o práctica. El edificio es leído y escuchado en las páginas de Santos con independencia de que se visite, constituyendo el eslabón determinante del proceso de consolidación de un determinado arquetipo escurialense.

entre los suyos, vanagloriándose de vencedor de su alma. El mismo contra si publicò la Guerra, y para conseguir el triunfo, se desnudò de todo quanto posseia; que en semejantes Batallas, tiene riesgo el que dexa algo de donde pueda assir el enemigo. Auia pensado antes, y premeditado en el campo, què seria mas conueniente para tan santos militares exercitos, y inclinòse su atencion à los desiertos, eligiendo la compañía de los Monges, que en seguimiento de su Padre, y Capitan Maximo Geronimo, caminan seguros en la conquista del cielo, à los premios que se dàn a los que legitimamente pelean<sup>1117</sup>. Era Aguila Imperiosa del Austria, y dexando el alto buelo de las Dignidades del mundo, siempre peligroso: se abatiò à la humildad del yermo mas segura, para volar sin estoruos humanos à contemplar la luz del Sol mas verdadera<sup>1118</sup>. Leon de España le temia el Orbe, quando se acogió à la soledad, al abrigo de Geronimo; pareciendose en esto al otro brauo Leon, / [1657, fol. 2] [«Leon de San Geronimo.»] Leon, que buscò en èl su remedio, estando en su primer Monasterio de Belen, herido de vna espina, se obligò à solicitar su piedad, amansando la fuerça, y los bramidos. Assi el Leon fuerte de España, como la tierra no sabe dar otra cosa, sino espinas, y abrojos, que punça al desengaño, aun en lo mas estimable de la grandeza,

---

<sup>1117</sup> Santos explica el origen de El Escorial partiendo de la abdicación de Carlos V y retiro en el monasterio jerónimo de Yuste, sigue en ello el discurso I de la *Fundación* del padre Sigüenza, en el que se enuncia al emperador también con el término de *invictísimo* y del que toma la consideración del retiro monacal como «ilustre hazaña [...], que fue como la corona de otras muchas de su vida [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 432). El impacto emocional que causó el retiro del César fue enorme en toda Europa, convirtiéndose su ejemplo en modelo también didáctico en la educación de los príncipes, siendo el referente antepuesto al de Felipe II, con el que crecerá Felipe IV. El Panteón escurialense es ante todo el sepulcro imperial, lo fue para el fundador y lo será lógicamente para sus sucesores. La importancia de la figura de Carlos V se revela en toda su dimensión al final del libro, en la parte relativa a la *Traslación de los cuerpos reales*, y arranca del descubrimiento de la incorruptibilidad del cuerpo imperial, su cuerpo, entendida como la confirmación de los vaticios providenciales surgidos a raíz de su muerte, y el premio último a su ejercicio penitencial. Santos desgrana todas estas cuestiones haciendo hincapié en el protagonismo jerónimo en el asunto. Como veremos, en la misma línea estaría la reelaboración de la descripción de la *Gloria* de Tiziano, siendo Santos el primero en referir que llegó al monasterio junto con el cuerpo del emperador. Cuando el embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael escriba que el «padre del fundador de la iglesia [...] se hizo fraile» (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335), testimonia hasta que punto los mensajes oficiales, por muy elaborados que estén, pueden llegar a tergiversar la realidad de la historia. Es el caso del francés Albert Jouvin de Rochefort, autor de un *Viaje a España y Portugal*, probablemente fictio: «Creo que [Felipe II] escogió esta situación en las montañas como a manera de una ermita, en recuerdo de San Jerónimo, que hizo penitencia en los desiertos y en las montañas; por eso quiso también que los frailes fuesen de la orden de San Jerónimo» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603). La idea de que se trata de un viaje ficticio, parece confirmarla el hecho de que un año después no haga el menor comentario al incendio de 1671.

<sup>1118</sup> El símil del emperador como águila de Austria que se abate de las dignidades mundanas para bolar sin estorbos a contemplar la luz del sol más verdadera, alude a la leyenda del águila jupiterina que pone a prueba a sus aguiluchos haciéndolos volar con los ojos abiertos hacia el sol, conocida imagen emblemática asociada a la educación de los príncipes de la Casa de Austria que tendrá un renovado desarrollo en estampas y emblemas durante la minoridad de Carlos II (vid. FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, p. 656). Santos recurre a la misma imagen en su *Historia de la Santa Forma* (c. 1690) en la que justifica el encumbrado vuelo de las águilas de Austria por su adoración al Santísimo Sacramento simbolizado en el «Divino Sol Sacramentado» hacia el que vuelan sin pestañear (vid. SANTOS, c. 1691, BMSLE., 53-1-15, p. [1]; J-II-3, fol. 241; MEDIAYILLA, 1962, p. 115).

y del poder, espinado de sus cosas, y lleuado de su particular deuocion à Cardenal tan santo, diligenciò en èl su remedio, cierto de que se daria, quien lleno de desengaños, fue celebre exemplar de retiros Catolicos: pues se saliò tambien huyendo de la Ciudad de Roma, quando le juzgauan los vniuersales aplausos digno del Pontificado: trocando los Palacios, por las asperezas, y la Purpura, por el silicio<sup>1119</sup>.

### **Entra à gouernar Filipo Segundo.**

Quedò con esta accion Filipo obligado à su Padre, no solo por la comun razon de hijo, sino por la particular de Rey; que aunque le auia de heredar, y suceder en la Corona despues de sus dias, le adelantò la Dignidad, muriendo al Mundo, y ciñendole las sienes por su mano, le diò la posesion de gracia, antes que se llegasse el tiempo de tomarla de justicia. Entrò gouernando la Monarquia, jouen, prudente, sano, fuerte, y virtuoso, à los veinte y nueue años de su edad, el de 1556. y atendiendo desde luego al sossiego de la Christiandad, procurò la paz, y la solicitò por todos los medios posibles con Henrico Rey de Francia, mostrandose como Catolico Principe, muy de parte de la concordia, que entonces se necessitaua tanto, y siempre haze felices las Monarquias. Mas el año siguiente, viendo que no se conseguia el intento, y que antes se iba encendiendo mas la guerra con injusta causa, reduciendolo à las armas, estrenò su valor en aquella celebre batalla campal de san Quintin, que fue de las mayores que ha auido entre Españoles, y Franceses. **[«Batalla de S. Quintin.»]** Hizo poner su gente sobre aquella ciudad del enemigo, para diuertirles de Flandes, donde andaua fatigando algunos pueblos. Viose el Francès obligado à boluer à socorerla, y saliendo al encuentro para estoruarle la execu- cion, / **[1657, fol. 2 vº]** cion, se vieron de vna parte, y otra gruesos exercitos, esforçados, y nobles Capitanes, Cabos de experiencia, soldados de valor; y dandose la batalla, se declaró la vitoria por el Rey Catolico, al primer acometimiento de su gente, que fue con tal impetu, que desvaratada la caualleria Francesa, turbados los esquadrones, y rotas las compañías de la Infanteria, boluieron las espaldas, sin poder resistir la fuerça: y en el alcance murieron casi todos, ò quedaron prisioneros. Prendieron à muchos de la Nobleza de Francia: perdiose toda la artilleria, y la presa de los despojos fue grande; no quedò vanderá que no viniesse à las manos de la gente de Filipo, para abatirla à sus Reales pies,

---

<sup>1119</sup> Sobre el león como animal emblemático de los monarcas hispánicos desde el siglo XI (*vid.* MÍNGUEZ, V., 2007, pp. 38-43) y en particular asociado al emperador en relación al episodio de Hércules y el león de Nemea, en este caso se convierte en el león herido que decidió acompañar a San Jerónimo en su monasterio de Belén, siendo los desengaños mundanos la espina que había causado su herida. Según el mismo mecanismo analógico Carlos V es comparado no sólo con el león sino también con el mismo San Jerónimo que decidió abandonar Roma y optar por la vida eremítica en el desierto renunciando a una carrera como pontífice. Santos glosa el retiro imperial utilizando símiles militares, la opción del desierto significa la victoria sobre la propia alma, cuyo premio último es la conquista del cielo.

juntamente con los prisioneros; entre los quales era vno el Condestable Memoransi, General<sup>1120</sup>. **[«Laurencio, Protector de Filipo.»]** Fue esta de las primeras vitorias, que tuuo este valerosissimo Monarca: y acertò por Celestial acuerdo à ser à los diez de Agosto, dia en que se celebra la fiesta del Glorioso Martir Español San Laurencio, Laurel con que auia coronado su deuocion desde la niñez, para assegurarse los triunfos, imitando su constancia en fauor de la justicia. Persuadiose à que vn principio tan ilustre en sus empeños, le venia por su patrocinio, y intercession en el Cielo; y assi en lo escondido de su pecho, concibió vn alto proposito de hazer, à gloria y honra suya, vna demonstracion tal, que en ella estuuiesse siempre viuio su reconocimiento, a vista del Cielo, y de la tierra. Procediose adelante con la empresa, y apretando los nuestros el cerco à la ciudad de S. Quintin, sin poderlo estoruar su fuerte sitio, ni la buena guarnicion de gente, y artilleria que auia dentro, la entraron à fuerça de armas, àveinte y seis del

---

<sup>1120</sup> Santos se sirve del texto de Sigüenza, primer autor que precisa el nombre de Memoransi (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, pp. 432-433). Según Selina Blasco en ninguna de las fuentes sobre la Batalla de San Quintín que podría haber consultado Sigüenza, se consignan los nombres de los contendientes (vid. BLASCO, 1999, t. I, p. 22, nota 8). Sigüenza se basa en las *Memorias* de fray Juan de San Jerónimo que refería los acontecimientos en términos similares: «*Fue desbaratado el campo contrario y presos la flor de Francia [...]*» (SAN JERÓNIMO [1845], 1984, p. 7). Santos suprime cualquier referencia al voto que presuntamente habría realizado Felipe II para construir El Escorial como compensación piadosa a la destrucción de un monasterio de frailes en la toma de San Quintín. La idea, que aparece en borradores de documentos oficiales, fue expresada por fray Antonio de Villacastín: «por haber destruido este monesterio dicho, prometió de hacer otro en España. Y con este fundamento se comenzó éste de San Lorenzo [...]» (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 41), y se había difundido en la *Historia General* de Antonio de Herrera (vid. BUSTAMANTE, 1994, pp. 9 y ss.; SÁENZ DE MIERA, 2001, p. 23 y ss.). Sigüenza había rechazado explícitamente el origen expiatorio del monasterio asegurando que Felipe II: «nunca hizo voto de ello, como algunos, sin saberlo bien, han osado afirmar y sacarlo en público» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 433). No obstante la idea del voto cundió entre los visitantes extranjeros, es el caso del polaco Jacob Sobieski de Janina, padre del futuro Juan III Sobieski, rey de Polonia y Gran Duque de Lituania, en su *Diario* escribe que El Escorial es fundación hecha «en acción de gracias a Dios por la célebre victoria obtenida en San Quintín. Sitiando esta población, convirtió la iglesia de San Lorenzo en un castillo de defensa, y para recompensar al santo por la profanación de su templo, edificó en su honor otro con un monasterio de tanta magnificencia [...]» (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187). Lo mismo sucede con Antoine de Brunel: «[...] los sabios en historia nos hacen saber que después de la batalla de San Quintín Felipe II hizo dos votos: el uno, de no ir jamás a la guerra; el otro, de construir este convento, en lugar de aquel que había quemado allí de la orden de San Jerónimo» (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285). En la misma línea Albert Jouvin afirma que Felipe II «[...] hizo construir este convento en honor de San Lorenzo, después de haber tomado por asalto la villa de San Quintín, en Francia, por una brecha que hizo hacer derribando la iglesia de San Lorenzo, por donde era más fácil forzar la villa, donde prometió a Dios que haría levantar otras más hermosa en España en honor del mismo San Lorenzo, lo que hizo, como se ve al presente en España» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603). Según Madame d'Aulnoy la idea del voto era transmitida por los guías del monasterio, recuerda con malignidad que el duque de Borgoña «replicó, muy ingeniosamente: *Quien hacía un voto tan grande debía de tener mucho miedo*» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172). El anónimo embajador de Muley Ismael, sultán de Marruecos dice que Felipe II «uno de los reyes más tunantes de su tiempo» destruyó durante el sitio de San Quintín una iglesia dedicada a San Lorenzo e «hizo voto de construir otra mayor [...] Es la que llaman El Escorial» (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 308 y 303).

mismo mes de Agosto. Hallose dentro mucho despojo, y fue preso el Almirante de Francia, que la gouernaua, con otros muchos Caualleros<sup>1121</sup>.

Aqui fue donde Filipo se confirmò en sus altos disignios entendiendo claro el fauor de su Santo. Dos vezes en breue tiempo se viò vitorioso de sus contrarios; vna en / [1657, fol. 3] en batalla campal, y otra en el combate, y expugnacion valiente de vna fuerça tan importante; presa, y cautiua la mas ilustre sangre de Francia; y de alli adelante fueron creciendo sus hazañas, y empresas, de bien en mejor, hasta llegar à tal punto, que vino à apaciguar su valor del todo aquellas sangrientas guerras; que desde los Reyes Católicos apenas auian tenido treguas entre España, y Francia. [**Paz vniuersal.**] Dos años despues desta vitoria, se assentò vna paz en la Christiandad, la mas vniuersal que se ha visto en muchos siglos; porque entraron en ella, el Papa; el Emperador; los Electores del Imperio; los Reyes de España; y Francia, los de Dinamarca, y Portugal, la Reyna de Escocia, la Republica de Venecia; y las demas, y los Duques de Lotaringia, y de Saboya, con todos los Principes Christianos<sup>1122</sup>.

---

<sup>1121</sup> Santos sigue casi literalmente el texto de fray José de Sigüenza (*vid.* SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 433), pero corrige la fecha de la batalla de San Quintín que tanto Sigüenza como fray Juan de San Jerónimo habían situado erróneamente en 1554. El primer cronista de El Escorial comete el error en dos ocasiones: en el *Libro de los Actos Capitulares* y en sus *Memorias*, siendo corregido en la edición de 1845 de Salvá y Sáinz de Baranda (*vid.* SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 7). En lo que siguen fallando todos los cronistas es en el día de la toma de San Quintín, ya que el sangriento saqueo e incendio de la ciudad se produjo el 27 y no el 26 de agosto de 1557 (*vid.* BUSTAMANTE, 1994, p. 13 y BLASCO, 1999, t. I, p. 21, nota 7). Santos recoge la idea de que la intercesión providencial de San Lorenzo generó en el pecho del rey la idea de El Escorial, con ello sigue a fray Juan de San Jerónimo: «[...] mandó buscar sitio conveniente para la grandeza que en su Real pecho tenía concebida [...]» (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 9), frase que recoge Gracián Dantisco exactamente con los mismos términos (*vid.* GRACIÁN [1576] 1970, p. 58) y también Sigüenza: «[...] desde aquel punto concibió en su pecho un alto propósito de hacerle algún señalado servicio» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 433). El tema de la devoción particular de Felipe II hacia San Lorenzo está expresada en la *Carta de Fundación*, la recogen todos los autores, incluido Lhermite, el único que elude mencionar el nombre de San Quintín mencionando la batalla de pasada: «[...] había tenido una singular devoción [a San Lorenzo] por cierta victoria obtenida un día de su festividad [...]» (LHERMITE [1596] 2005, p. 308).

<sup>1122</sup> Santos sigue casi literalmente el texto de Sigüenza: «[...] fueron las cosas de Felipe creciendo de bien en mejor, hasta venirse a apaciguar del todo aquellas guerras, que desde los Reyes Católicos apenas habían tenido treguas entre España y Francia» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 433), aunque suprime la mención al segundo matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois, primogénita de Enrique II de Francia. Los motivos conmemorativos de El Escorial recogidos por Santos se corresponden con los expresados en la ya lejana medalla labrada por Trezzo en 1563 con el lema *PIETAS PHILIPPI* en la que se representa a Felipe II orlado por el laurel del triunfo militar en alusión a San Quintín, batalla que será sublimada por el rey y la historiografía posterior como la primera y providencial victoria determinante para la consiguiente paz francoespañola de Cateau-Cambrésis firmada el 3 de abril de 1559. Sobre la importancia de que San Lorenzo fuera un mártir español, resulta curioso ver como Gracián Dantisco necesita justificar la nacionalidad no española de San Jerónimo: «Y aunque él [San Jerónimo] no era español, es lo su Orden instituída en el reino de Toledo [...]» (GRACIÁN [1576] 1970, p. 58). Diego Pérez de Mesa en la primera descripción impresa sobre El Escorial glosaba los mismos motivos de la fundación, aunque en otro orden, destacando en primer lugar la finalidad funeraria del edificio: «Y como la religión y devoción relumbre en su Magestad mas que en otro Rey, ni principe Christiano a hecho lo que otro ningun principe, o Rey Christiano, ni pagano se atreviera a hacer, ni a imaginar, que es admirable, y sumamente sumptuoso templo de San Lorenço el Real en el Escorial para enterramiento de

Este fue el primer motiuo que tuuo el Catolico Rey Filipo Segundo, para edificar esta Marauilla. Reconociendo à tan soberanos fauores, boluio como piadoso Principe los ojos à aquel Señor, en cuyas manos poderosas estàn los Reynos, y los coraçones de los Reyes, la salud, y las vitorias; y viendo que de su bondad se originauan las suyas, mas que de la fortaleza de los Caualleros, y cauillos, y que tan vniuersal paz venia de esse principio, por la intercession de Laurencio: determinò hazerle gracias, mostrando la alegria de su coraçon, por tantas felicidades, y celebrarlas, no con las fiestas, y juegos Olympicos, Ystmios, Nemaeos, à imitacion de Grecia, ni como los Romanos sus victorias, y singularmente aquella contra los Latinos, **[«Antiguos; como celebrauan las vitorias. Archiç Poe. Epigr.»]** cuya memoria solemnizauan los Nobles, caminando con grande pompa, con ramos de oliua en las manos, desde el Templo de Marte, hasta el de Castor, y Pólux, ò haziendo, como otras vezes, demonstracion de las Trombas, y Aguilas, **[«Dioni. lib. 6. antiq.»]**<sup>1123</sup> y de otras insignias militares suyas, sino ventajosamente à todos, perpetuando la solemnidad festiua en vna Fabrica, la mayor del mundo, en vn Templo milagroso, dedicado à su Protector inuencible, don- / **[1657, fol. 3 vº]** donde con fiestas santas, y pompas celestiales, teniendo à las manos las ramas del Laurel de España, las reliquias de su cuerpo: se eternizassen las alabãças diuinas en agradecimiento de tan altos bienes, y se mostrasen rendidas las Aguilas del Austria, y del Imperio, con todas sus militares insignias, al omnipotente Dios, y Señor de los Triunfos, concedidos por medio de esse Laurel. Muy reconocidos al Cielo se mostraron los ciudadanos de Betulia, por su victoriosa Iudith **[«Iudith. 15. D. 15».]**; y el valiente Iudas Macabeo, con el pueblo, y con sus hermanos, y el Rey Iosaphat con su exercito, en el valle de Engadi, triunfante de los Amonitas **[«Paralyp. 2. cap. 20. fol. 26».]**, y en los siglos de la Iglesia Catolica, con todos los piadosos Reyes, y Capitanes, como lo atestiguan las memorias que se

---

los Reyes de España. Y si tanto son honrados y celebrados por tantos siglos los edificios de los Romanos, y de otras naciones, quanto mas lo debe ser este siendo el mayor mas sumptuoso el mas perfecto, y memorable edificio de todo el universo principalmente siendo para cosa tan honrosa, y justa como es para enterramiento de nuestros Reyes, y asimismo para honrra de Dios, y del glorioso San Lorenço» (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 137).

<sup>1123</sup> Dionisio de Halicarnaso, *Historia Antigua de Roma*, libro VI. 4, tras la victoria de Roma contra los latinos en la Batalla del Lago Regilo, refiere Dionisio que se aparecieron los Dióscuros en el Foro de Roma anunciando la victoria, señales de la aparición son el templo de los Dióscuros erigido donde se vieron sus figuras y la fuente adyacente y también «fastuosos sacrificios que el pueblo celebra cada año» en el día de la victoria, después del sacrificio se celebra «la procesión de los que tienen un caballo público, que, ordenados por tribus y centurias, avanzan cabalgando y en filas, como si vinieran de una batalla, coronados con ramos de olivo y vestidos con la toga púrpura bordeada de escarlata que llaman trabea. Inician la procesión en un templo de Marte que se levanta fuera de la ciudad, recorren ésta y, a través del Foro, llegan al templo de los Dióscuros, a veces hasta cinco mil hombres, llevando todos los premios al valor que recibieron de los generales en las batallas, espectáculo hermoso y digno de la grandeza del dominio de Roma» (vid. DIONISIO DE HALICARNASO, 1984, pp. 234-235).

celebran de sus hazañas; mas à todos quiso adelantarse Filipo, por quien era, y por quien obraua; pareciendole, que su gran potencia, y deuocion obligada, no se desempeñaua con menos<sup>1124</sup>.

### **Muerte de Carlos V.**

Muriò el Maximo de los Cesares, Carlos Quinto, su Padre, en el Monasterio de san Geronimo de Iuste, el año de 1558. dexando al mundo absorto con su retiro, à los Principes enseñados con su exemplo, à los Monjes con su santa vida admirados, y con su feliz muerte alegres, aunque tristes por su ausencia, echando menos su humanissima, y agradable compañía, y en el codicilo postrero que alli ordenò, dexò à la voluntad, y parecer de su hijo todo lo que tocaba à su entierro, lugar, y assiento de su sepulcro, y de la Emperatriz doña Isabel su muger, y la disposicion de los Aniuersarios, y memorias, que para siempre se auian de hazer por sus almas; y este fue otro motiuo, y despertador grande para venirse à leuantar esta Fabrica; porque llegando la nueva triste al Prudentissimo Monarca, y viendose obligado à su Padre, por tantos titulos; propuso, y cerrò del todo en su pensamiento el edificarla, con tales circunstancias, que se abraçassen en ella altamente los fine que pretendia<sup>1125</sup>. El Templo que tenia determiando dedicar, à honra de San Laurencio, qui- so / [1657, fol. 4] so que fuesse acompañado con vn Monasterio de la Orden de San Geronimo, Maximo Doctor de la Iglesia, Religion de España, fauorecida siempre de sus Reyes, à quien desde sus primeros años auia tenido particularissima deuocion, y à

---

<sup>1124</sup> Para Santos el primer motivo para edificar El Escorial fue el reconocimiento por los favores concedidos por San Lorenzo a la causa española en San Quintín, en ello sigue prácticamente con las mismas palabras a Sigüenza: «Este fue el primer motivo, y el despertador para venirse a levantar esta tan ilustre fábrica [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 434). La conmemoración de Felipe II fue más ventajosa que la que hacían los antiguos griegos y romanos, hace referencia a los *Epigramas* del poeta griego Aulo Licinio Arquias, que según Cicerón en su Discurso en defensa del poeta Archias, había celebrado las hazañas de Cayo Mario y Lúculo en las guerras cimbrias y mitridáticas. También cita Santos el libro VI de las *Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso en el que se narran los desfiles militares realizados desde el templo de Marte hasta el de Pólux. Los Austria rinden su homenaje a San Lorenzo: auténtico laurel del triunfo celestial de Dios, con ello Felipe II superaba no solo a los antiguos sino también los modelos veterotestamentarios, como el contenido en el libro de Judith (15:15) y el libro II del Paralipómenos o Crónicas (cap. 20) en el que se narran los hacimientos de gracias del pueblo de Betulia y la victoria del rey Josafat contra los amonitas en el valle de Engadi. Ambas citas bíblicas las toma Santos de Sigüenza el cual las había desarrollado más extensamente anotando que se mudó el nombre del valle de Engadi por el de «valle de hacimiento de gracias, o como dice el original hebreo, de bendición» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 434). Sigüenza en el impreso no incluye las citas bíblicas al margen, sí lo hace en el manuscrito tal y como ha estudiado Selina Blasco, citando: «2. paralal. 20» (vid. BLASCO, 1999, t. I, p. 27, nota 11). Santos al incluir las citas podría haber utilizado el manuscrito original de Sigüenza, aunque parece más probable que añadiera por su cuenta las referencias.

<sup>1125</sup> Santos siguiendo en todo a Sigüenza (vid. SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 434 y ss.), apunta como segundo motivo de El Escorial el servir de tumba imperial. Como señalábamos Lhermite otorga poca importancia a San Quintín y centra la atención en la función funeraria del monasterio como panteón imperial y dinástico, apuntando que la cuestión del «primer motivo» ya entonces era objeto de polémica: «[...] puesto que se aducen razones diferentes sobre el primer motivo que pudo tener Su Majestad para edificar esta máquina [...] y dicha causa se me aseguró (según Su misma Majestad tuvo a bien decirles en otro tiempo) no había sido otra que la obligación que Su Majestad había contraído de satisfacer la última voluntad de su difunto padre, de muy alta memoria, Carlos V [...]» (LHERMITE [1597] 2005, p. 308).



quien su Padre auia elegido tambien para acabar el vltimo tercio de su vida, dexandole antes de morir en la possession de tan entendidos Imperios; y quiso que juntamente fuesse Monumento digno de su Cesareo Cuerpo, y del de su Madre, y sepulcro suyo, y de sus sucessores, y carissimas mugeres, e hijos. Mouiole tambien à esta resolucion, el ver que en esta Monacal Familia, perpetuamente ocupada en exercicios Angelicos, hallaua todo lo que podia desear para sus piadosos intentos; la oracion, las alabanças diuinas, el rendimiento, y tributo deuido à Dios en gracias, y loores, por los beneficios recibidos. La continuacion de los Sacrificios; la ocasion de los sufragios para sus difuntos, y de las rogatiuas por la salud de los Reyes, y conseruacion de los Estados; el cuydado de guardar la Ley verdadera, executarla, disputarla, defenderla, enseñarla, y otras mil cosas, que se hazen, cuyo fin solo es el culto, y gloria de Dios, y el que solicitaua su deuocion ardiente<sup>1126</sup>.

Passando, pues, à España, y procurando la execucion con incansable zelo, y piedad, lo vino à conseguir todo, este Catolicissimo Principe, en vn Edificio de tan soberana grandeza, que si no es con la Fabrica del Cielo, no ay ya con quien compararle; porque mirando el Templo, es en la tierra la habitacion, que solo puede llamarse digna de la Magestad del Altísimo; y de quien se puede dezir con Iacob: verdaderamente no ay aqui otra cosa, sino la Casa de Dios, y la Puerta del Cielo, y el Conuento es el mas insigne del mundo, juntamente con dos Colegios honrosos, para los exercicios de las letras; y el Palacio de grandissima ostentación, y Realeza; y todo junto, la mayor Marauilla. Dedicola à san Laurencio, por los motiuos que sus multiplicados faoues, para que viuiesen eter- / **[1657, fol. 4 vº]** eternamente amparados de su intercession, los habitantes

---

<sup>1126</sup> Santos distingue como dos hechos consecutivos pero separados en el tiempo, la decisión de fundar un templo a San Lorenzo en hacimiento de gracias y su conversión en mausoleo imperial digno de la memoria de sus padres, para ello sumó al templo un monasterio jerónimo, la «familia» monacal más adecuada por su dedicación exclusiva a la oración y alabanza a Dios, las honras fúnebres, las rogativas por la salud de los reyes, la conservación de sus estados y el especial cuidado en guardar la verdadera ley: ejecutarla, defenderla y enseñarla. Con similares términos se había referido Sigüenza: «[...] que juntamente fuese sepultura digna de un tal Emperador y padre y una Emperatriz tal como doña Isabel, su madre, y que después también lo fuese suya, de sus carísimos mujeres e hijos [...] y aunque es verdad que [Felipe II] desde sus primeros años había tenido particularísima devoción a la Orden de San Jerónimo, no se puede negar sino que haberla escogido su padre para acabar el último tercio de su vida [...] donde la fe viva se conserva y fortalece, la doctrina sana persevera y aquellas primeras costumbres de la iglesia se mantienen, donde con oraciones continuas se ruega por la salud de los Príncipes, conservación de sus estados, se aplaca la ira divina y mitiga la saña justamente concebida contra los pecados de los hombres» (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 434-435). Gracián Dantisco también recoge la idea de que Felipe II había sido muy devoto a los jerónimos desde niño (GRACIÁN [1576] 1970, p. 58). Por otro lado van las interpretaciones extraoficiales de todo tipo surgidas por los viajeros del siglo XVII, por ejemplo Aulnoy acusa a los jerónimos de haber intentado asesinar a San Carlos Borromeo: «Los frailes que lo habitan son jerónimos. Esta orden es desconocida en Francia, y ha sido abolida en Italia, porque un jerónimo atentó contra la vida de San Carlos Borromeo; pero no le hirió, aunque disparó contra él y a pesar de que las balas atravesaron todos sus hábitos pontificiales. Esta orden no deja de gozar aquí de gran crédito. Hay trescientos frailes en el convento de El Escorial. Viven casi como los cartujos; hablan poco, rezan mucho, y las mujeres no entran en su iglesia. Aparte de eso, deben estudiar y predicar» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

suyos. Aquello que se refiere de los Troyanos, [«**Laurel de los Troyanos.** Virg. 2. Aenei.».]<sup>1127</sup> que en medio de vn sumptuoso Palacio tenia vn Altar, y sobre èl vn Laurel antiquissimo, à cuya sombra estauan los Dioses que adorauan: se viò aqui executado, sin el engañoso error, ciego de su gentilidad. Edificò este Palacio de Dios el Monarca mas Prudente, y en medio de la capacidad insigne de su Fabrica, puso al Laurel de España, que tan propicio se auia mostrado en los empeños justos de su Patria, contra los rayos enemigos: y à su sombra à los Reyes Vicedioses de la tierra, assi viuos, como difuntos, para que con Catolica esperança solicitassen los Triunfos, y las Glorias, seguros de la consecucion, por el auxilio, y socorro de los Monjes, cuyas continuas oraciones aplacan la ira Diuina, y mitigan la saña justamente concebida contra los pecados de los hombres. Estos fueron los motiuos, y estos los fines, que el Fundador tuuo para ofrecerle à Dios este Templo Marauilloso; à Laurencio esta Basilica Ilustre; à sus Padres este glorioso Sepulcro, y à los hijos de Geronimo esta habitacion sublime, en vn desierto, cuyo retirado sitio es de tan hermoso Pais, que combida con sus circunstancias à dar mil alabanças al Criador, mirando lo grande de su prouidencia, en lo menos tratable del mundo, para enamorar à las almas al sossiego de la soledad.

## DISCURSO SEGUNDO.

### Del Sitio, y Planta de la Fabrica de San / Lorenzo el Real\*.

<sup>1127</sup> Santos hace referencia al Libro II de la Eneida que dice: «Había en medio del palacio, bajo la desnuda bóveda del cielo, un gran altar, junto al cual inclinaba sus ramas un antiquísimo laurel, cobijando con su sombra a los dioses penates de la real familia; allí Hécuba y sus hijas, buscando vanamente un refugio alrededor de los altares, semejantes a una bandada de palomas impelidas por negra tempestad, se apiñaban, abrazadas a las imágenes de los dioses» (VIRGILIO, 2000, p. 43). De entre las traducciones de la Eneida que podía tener a mano Francisco de los Santos destaca la de Gregorio Hernández de Velasco: *Los doze libros de la Eneida de Vergilio, principe de los poetas latinos traduzida en octaua rima y verso castellano*, publicada en Toledo por Juan de Ayala y que supone la adaptación del clásico a la poética de Garcilaso. También podría haber consultado la traducción en prosa de Diego López (traductor también de Persio) publicada en Valladolid en 1601: *Las obras de Publio Virgilio Maron*, obra reeditada en 1650 en Alcalá de Henares y en 1698. En 1698 Juan Francisco de Enciso y Monzón publica otra traducción de la *Eneida*, esta vez gongorizada (vid. IZQUIERDO, 1994; HERREROS TABERNEIRO, 1996).

\* El segundo discurso lo dedica Santos al emplazamiento del edificio, la explicación de la planta y la mención a los maestros de arquitectura. Para el emplazamiento y planta retoma el discurso II del libro III de Sigüenza: *Vuelve el Rey don Felipe de Flandes a España: escoge sitio para el monasterio: dícense sus cualidades, propónese a la Orden su aceptación del monasterio* (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p.436 y ss.) extracta las partes que le interesan para la descripción del relato histórico de Sigüenza, suprime las menciones a y construye un relato descriptivo.

Sigüenza en el libro IV no dedica ningún discurso a tratar del emplazamiento como parte inherente a la descripción del monumento, de hecho muestra un particular desdén hacia todo lo local, habla del entorno solo en relación a la elección del sitio, su panegírico de las cualidades naturales del lugar se construye como una respuesta literaria a las controversias que había generado el emplazamiento, su distancia de la corte y su carácter agreste. Santos coloca el medio geográfico como parte consustancial a la descripción del edificio, como la prolongación natural del mismo, si el edificio es proporcionado y perfecto el medio se trasmuta igualmente en *locus amoenus* literario. Santos transmite

---

acríticamente la imagen literaria del entorno *pintada* por Sigüenza, con todas sus inexactitudes más o menos intencionadas, como la que atañe a la explicación del topónimo Escorial. Desaparece eso sí la mención al comité de expertos encargados de escoger el sitio siguiendo las doctrinas de Vitruvio, casi un lugar común desde fray Juan de San Jerónimo. Existió por tanto un divorcio entre la realidad natural del lugar: agreste y salvaje, y el *locus amoenus* literario que transmiten las fuentes jerónimos. De hecho, prácticamente ningún viajero del siglo XVII valora positivamente el entorno del monasterio, que solo comenzará a domesticarse mucho después. Además de las de Sigüenza, para las menciones al territorio, todas ellas coincidentes con la que transmite Santos, *vid.* GRACIÁN [1576] 1970, pp. 59 y 61-62; PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 139; ALMELA [1594] 1962, p. 18; LHERMITE [1597] 2005, p. 101, 309; MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 552; MORIGI [1593] 1970, pp. 17-18; Cfr. BLASCO, 1999, t. I, pp. 49-50, notas 17 y 22.

Para las valoraciones negativas del territorio por parte de extranjeros, cabe destacar la de un flamenco tan autorizado como Lhermite: «El edificio, que es muy alto y de todo punto admirable (como diré después), está asentado al pie de una montaña bastante alta que lo ensombrece sobremanera, a lo que se añade que el terreno de los alrededores es muy estéril y yermo, lo que le priva de gran parte de su brillo y resplandor» (LHERMITE, 2005, pp. 101-102), opinión que contrasta con la del 14 de noviembre de 1596 cuando relata la *excursión* de Felipe II a la montaña asegurando que: «[...] se sentó en la cota más alta de esta montaña, muy cerca de esta cruz, y en este lugar comieron todos muy cómodamente; desde esta cima descubrieron el más bello campo del mundo y en especial todo el circundante, que era donde se había construido el monasterio de San Lorenzo, la Fresneda, Campillo y Monesterio, y no es posible expresar con palabras la perfección con la que desde aquel lugar se descubría toda la fábrica del mencionado San Lorenzo, ni más ni menos como habríase podido ver en una pintura» (*op. cit.*, p. 298).

Críticas al entorno vegetal: el padre Juan de Mariana: «Es el terreno á la redonda estéril y escabroso, tanto, que apenas se hace accesible á nuestros carromatos, así que es allí muy escasa la cosecha del vino, del trigo y de los demás granos. Lo que mas abunda, y no mucho, es el ganado, que encuentra buenos pastos y puede medrar holgadamente [...]» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 552).

Tampoco es muy halagüeña la descripción que hace François Bertaut del paisaje escorialense en su *Diario del Viaje de España* de 1659: «El Escorial es una masa de piedra prodigiosa, que, sin embargo, no parece mucho desde lejos, y no tiene tampoco un hermoso aire, no estando el edificio alegrado como los que vemos en Francia. En primer lugar, aunque otra cosa digan los españoles, su situación no es hermosa, porque, aunque desde allí se vea hasta Madrid, que está a siete leguas, la vista no está limitada agradablemente, y allí no se ven ni prados ni río, ni llano, ni bosque. Porque como su asiento es casi en el medio de una pendiente muy alta, que es la misma que va hacia Segovia y se llama Guadarrama, que está toda llena de rocas, y que hasta hay allí minas de hierro, eso es más salvaje que agradable. Además, aunque haya también aquí y allá algunos árboles y algunos pastos, y hasta fuentes, como todo eso es montañoso y desigual, no se parece a los paisajes de Francia, ni tampoco a los de Flandes» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, pp. 453-454). Madame d'Aulnoy considera El Escorial «uno de los edificios más grandes que tengamos en Europa», comienza justificando la elección del emplazamiento escarpado por la abundancia de piedra: «[...] en efecto, un convento es lo que Felipe II construyó en estas montañas, por haber hallado en ellas más fácilmente la piedra de que tenía necesidad. Necesitó una cantidad prodigiosa de ella, que no es posible darse una idea de ello sin verlo [...] El Escorial está construido sobre la falda de algunas rocas, en un lugar desierto, estéril, rodeado de montañas. El pueblo está al pie, donde hay pocas casas. Hace allí casi siempre frío. Es una cosa prodigiosa la extensión de los jardines y del parque» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

Sin duda destaca por su mordacidad crítica la descripción de Antoine de Brunel: «[...] nos fuimos a El Escorial, que, en verdad, puede pasar en España por una obra maravillosa, pero en los sitios donde los edificios hermosos son más corrientes no pasaría por completamente extraordinaria. Considerándola en general, es una masa de piedra muy perfecta; pero tomándola en detalle, no se encuentra en ella nada que no sea de una magnificencia menor de lo que uno se ha imaginado. De tal modo, que si Felipe II, que lo ha hecho construir, y al que llaman el Salomón de su tiempo, no se pareció más a ese sabio rey que este edificio a su templo, al cual lo comparan, la copia jamás valió lo que el original. Sin embargo, para apretar más la comparación, quieren que Carlos V, como otro David, formó la intención de una tan santa obra, pero que habiendo sido un hombre de sangre y de guerra, Dios la había reservado al reinado de su hijo. Empapuzan con esto al ignorante extranjero [...]» (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 284) y continúa: «[...] por economía y por la comodidad de la piedra, escogió el sitio más

---

feo de la naturaleza, porqué está al pie de la montaña y junto a un mísero pueblo que llaman El Escorial, en el que con dificultad puede encontrar donde alojarse un hombre honrado; lo que es asombroso, puesto que la corte va allí tres veces al año. El lugar donde esta la capilla se llama el Sitio por excelencia; porque lo allanaron para construir allí» (*op. cit.*, p. 285), y continúa: «Se hacen allí algunas plantaciones y algunos paseos; pero como el país es frío y ventoso, los árboles no crecen demasiado bien. Se ven multitud de ciervos en algunos espacios de parques, mal entendidos y arreglados, y cuyas tapias son toscas y no alcanzan altura para apoyarse. Apenas si se pasan sitios hermosos para ir allí, y el rey, que va tres veces años y hasta en invierno, no debe tener allí mucha diversión, porque la nieve lo cubre todo durante tres meses», y concluye: «Y he ahí lo que he notado en esas dos maravillas del mundo: el Escorial del arte y el Aranjuez de la naturaleza, paralelos del sol de Austria, según gustos y tiempos, como dicen aquí» (*op. cit.*, p. 287).

Testimonio precioso y detallado de las jornadas reales desde la perspectiva francesa, es la correspondencia de Marie de Bellefonds, marquesa de Villards, el 10 de octubre de 1680 escribe a la Señora de Coulanges: «El orden de ese viaje a El Escorial es que la corte resida allí hasta Todos los Santos. Al día siguiente, sus majestades hacen rezar a Dios, solemnemente por todos los reyes y reinas que están allí ante sus ojos; y al día siguiente vuelven a Madrid con el mismo aparato con que de aquí se fueron. Pero si yo estuviese en su lugar, no volvería, y establecería mi corte en otro lugar donde la tierra no temblase» (VILLARS [1679-1682] 1999, vol. III, p. 693). Su marido, embajador de Luis XIV en Madrid, informa entre otras muchas cosas sobre la afición cinegética de los reyes, en este caso Carlos II, y la dificultad de asumir los costes de las jornadas: «Como los reyes de España no mantienen vehículos para su séquito, se ven obligados a un gasto extraordinario cuando hacen el menor viaje. El rey se contentó con ir solo a El Escorial durante tres días para una cacería de lobos, sin otro séquito que el primer ministro y un secretario de Estado, el primer caballerizo, un gentilhomme de cámara y un mayordomo; los frailes le dieron de comer. El segundo día que allí estaba, la reina le escribió y le envió un diamante bastante bueno; él respondió a aquella galantería con un cofrecillo de oro con un rosario guarnecido de diamantitos, acompañado con una carta en la que le decía que soplaban un viento muy grande y que había matado seis lobos» (VILLARS [1679-1682] 1999, vol. III, p. 724).

El Escorial de hecho se convierte en lugar de mal agüero donde llevar a la reina María Luisa de Orleans: [...] Desde que la reina estaba en Madrid, no la habían visto salir [...] como decían en Madrid, para evitar el mal presagio de comenzar su primera salida por El Escorial, la tumba de los reyes y de las reinas de España. Ese viaje de primera salida por El Escorial parecía infalible, por una costumbre establecida desde hacía mucho tiempo, que obliga a los reyes de España a ir allí todos los años a pasar el mes de octubre, sin poder regresar de allí hasta el segundo día de noviembre, es decir, después de haber asistido al oficio de difuntos que se canta ese día por los reyes enterrados en el panteón. [...] Por fin, el 7 de octubre sus majestades salieron para El Escorial; el primer ministro y el secretario del despacho universal les siguieron, el mayordomo mayor con dos mayordomos ordinarios, cuatro gentileshombres de cámara, dos de los cuales desempeñaban, además, la función, el uno de montero mayor, y el otro, de primer caballerizo. El almirante de Castilla no siguió hasta quince días después, por su cargo de caballerizo mayor. La reina se sirvió en El Escorial de la libertad que el rey le había dado de montar a caballo, es decir, para salir a su encuentro cuando volvía de caza y para dar algunos paseos por las avenidas de la pradera que está sobre El Escorial [...] El rey entregábase por completo a la caza. Hizo una, entre otras, a la manera de Alemania, en la que entraron gran número de gamos y ciervos en las telas, y mataron más de doscientos» (VILLARS [1679-1682] 1999, vol. III, pp. 728 y 729). También en Madame d'Aulnoy: «Al salir el monarca de Madrid hubiera querido ir a El Escorial; pero no se decidió a llevar a la reina a ese real sitio porque se decía que era de mal agüero el que la primera vez que salía de la corte fuese para ir a un lugar en donde estaba la tumba que debía guardar sus despojos [...]» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 260). Quizá esto explique la ausencia de recibimiento festivo en El Escorial para la reina francesa, nada dice al respecto Santos en la *Quarta parte*, a diferencia de lo que había sucedido con Mariana de Austria y sucederá con Mariana de Neoburgo.

Con respecto al importante tema de la autoría del edificio, Santos recoge de Sigüenza y transmite con exactitud la tríada de artífices: Juan Bautista de Toledo, como principal trazador y consumado arquitecto en sentido vitruviano; fray Antonio de Villacastín como obrero mayor, de *claro y vivo* ingenio, responsable del *aumento* del edificio sobre el proyecto primitivo; y por último Juan de Herrera, que ejecutó lo principal hasta el final de la obra, haciendo unos diseños *de gran deleite para los entendidos en el arte*. Santos dice que escoge solamente uno para ilustrar el libro, el que muestra el *aspecto exterior* del edificio, es decir el séptimo y más pictórico de los grabados de Perret, a su vez

EN el Nobilissimo Reyno de Toledo, Centro de la Corona de España, formada de tan poderosas Prouincias, siete leguas de Madrid, Corte de sus Reyes, y Metropoli de dos Mundos, [**«Ciudades mas vecinas.»**] à la parte de Poniente, junto à vna pequeña villa, llamada el Escorial<sup>1128</sup>, nueue leguas de Se- / [**1657, fol. 5**] Segouia, que està al Norte, y otras tantas de Auila; que mira al Poniente, y quinze de Toledo al Mediodia: en la ladera de vna sierra de las de Segouia, [**«Sierras de Segouia.»**]<sup>1129</sup> que llamaron algunos, Montes Carpentanos, ò

---

reflejo gráfico de la imagen literaria, arquetípica y corográfica del edificio. De hecho a continuación del discurso se abre el grabado desplegable del monasterio con el edificio en perspectiva aérea según su versión, más tosca, de Villafranca. Ya se Sigüenza había hecho referencia a las estampas como referencias importantes a tener en cuenta para no perderse por el discurso. Es importante resaltar que Santos transmite con claridad el nombre de los artífices, sobre todo si enfocamos el tema desde las apropiaciones italianas y francesas del edificio, presentes durante todo el seiscientos y más. Dada la difusión del libro del padre Santos, el asunto pone de manifiesto dos cosas, que dichas apropiaciones respondían en efecto a una tergiversación intencionada y que el libro del padre Santos se ignoraba, o mejor dicho, se quería ignorar en determinados medios. ¿Cabría entender que por su apariencia de *Tesor* de maravillas se hubiera desestimado como fuente autorizada?. Esta opción parece poco probable, por lo menos en lo que atañe a Juan de Torija en su *Tratado breve sobre las ordenanzas de la villa de Madrid* de 1661. Cuando se refiere a la fundación de Felipe II como ejemplo patrio de edificio realizado por españoles según las reglas de la ciencia, dice: «[...] el señor Rey Don Felipe Segundo, queriendo, como Salomon, fabricar Templo de gloria a Dios, eligió para la vnica marauilla del mundo, S. Lorenzo el Real, a los mas eminentes, y cientificos Artífices, que entonces se hallauan para dar cumplimiento a su glorioso deseo, no lo huuiera conseguido, si de los exemplares referidos, no huuiera hecho aprecio. En obra tan eminente muchos Artífices concurren, y solo de tres Españoles, se menciona, diziendo, la discrecion del Escorial, que a ellos se deuò el acierto; y a no ser ocasion el imprimir el libro, no huuiera memoria de ellos la embidia ò el poco amor a la Patria, causa oluido para los hombres grandes» (TORIJA, 1661, pp. 161-162). Es curioso que Torija en su alegato tampoco cite los nombres de esos tres artífices españoles, sin duda: Toledo, Herrera y Villacastín, tampoco cita explícitamente el libro en cuestión. Podría haber cogido la noticia de Sigüenza, aunque no lo parece, dado el uso de la expresión *única maravilla del mundo*, la mención a la publicación del libro como algo relativamente contemporáneo y a que la noticia procede de la *discrecion* escurialense. Lo más probable es que Torija se estuviera refiriendo a la *Descripción* del padre Santos, en su primera edición de 1657. Cfr. SUÁREZ QUEVEDO, 2009, pp. 68-70.

<sup>1128</sup> A partir de la edición de 1667 suprime el artículo delante del nombre: «llamada Escorial» (1667, fol. 2vº. *Idem*: 1681, fol. 4; 1698, fol. 4).

<sup>1129</sup> Sobre la nomenclatura de la sierra de Guadarrama, Santos está condensando la explicación Sigüenza: «A estas sierras de Segovia, Ávila y Buitrago llaman algunos modernos (no sé con que razón) los montes Carpetanos, movidos por Ventura porque Plinio llama a los moradores de las riberas del Tajo y pueblos del Reino de Toledo carpentanos o carpetanos, que tampoco se sabe bien la razón de este nombre; mas Pomponio Mela, nuestro español, los llama montes Pirineos, en el segundo de su *Cosmographia*, porque son ramos o brazos que salen de ellos, y poco menos abrazan la mayor parte de España [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, pp. 436-437). Al respecto, Juan de Quiñones, en la dedicatoria a Felipe III de su *Explicación de vnas monedas de oro de emperadores*, dice: «En estos montes Carpetanos (algunos que quieren professar antigüedad los llaman Bastetanos, o Bastulos, y engañanse, porque los Bastetanos o Bastulos estan en Adaluzia, como afirman Pomponio Mela y Estrabon) ramos de los Pirineos, que son estas sierras de Guadarrama, que cercan al Escorial, y se estienden a lo largo, a un lado del camino, a la mano siniestra por donde se passa el Puerto de Guadarrama, caminando a Valladolid [...]» (QUIÑONES, 1620, dedicatoria, s./f.). El tema de la «latitud o altura del polo» que Santos cifra en 41 grados, parece tomarlo no de Sigüenza, sino de Gracián Dantisco: «Su latitud o altura de polo es la media latitud que hay entre Madrid y Segovia, que corre con Madrid Norte-Sur y queda casi en medio San Lorenzo» (GRACIÁN [1576] 1970, p. 61).

Carpetaneos; y otros, Pyrineos, porque son ramos, ò braços, que nacen dellos, y diuiden las dos Castillas: tiene su sitio la vnica Marauilla del Mundo, puesta al Mediodia, que es la mejor suerte de las tierras frias, como lo son estos Montes; a quarenta y vn grados de latitud, ò altura del Polo; leuantada en la ladera donde los vapores griuessos, y exalaciones dañosas, que madruga el Sol con sus rayos, no llegan; abrigada con la misma sierra, y defendida de los Cierços, que desazonan tanto las habitaciones; fauorecida de los Zefiros, ò Favonios, que refrescan el Verano, aunque fatigan duramente en el Inuierno, entrando por entre los zerros, que les hazen passo con su desvnion. Lleno el contorno de la tierra, de mucha variedad de fuentes claras de buen agua, y arroyos que baxan de lo alto de los riscos, golpeandose, y quebrantandose en las muchas piedras cardenas, mezcladas de vna hermosa blancura con manchas pardas, de que ay grande copia en estos Montes, y es el principal material del edificio. A la vista, en los capos [sic] comarcanos se descubren arboledas, y frescuras de toda recreacion, singularmente en las dehesas mas cercanas, acomodadas para emboscarse la caça, y sustentarse el ganado. [«**Dehesas del contorno.**»]<sup>1130</sup> Vna, que se llama la Herreria, que alinda con las paredes de la Huerta; tiene en contorno vna legua, y en muchas leguas del contorno, no se halla cosa tan deleytable, poblada de diuersas plantas; es su lozania en el Verano gran aliuio, para los que habitan esta soledad; huuio en ella antiguamente Herrerias, de donde tomò el nombre, y dellas, y de vna Iglesia que estaua alli, y tenia Pila de Bautismo, se llamaua la dehesa de la Herreria, de Nuestra Señora de Fuente-Lamparas. Las Montañas muestran ahora las minas de hierro, y el pueblo, que està alli, quedò con el nombre de

---

<sup>1130</sup> Sigüenza: «Junto a este pueblo están dos dehesas de grande frescura y arboleda acomodadas para caza, pesca, jardines y leña, para el servicio del convento; la una que se llama la Herrería, tan cerca al mismo sitio que linda con las paredes del convento, tiene en contorno poco menos una legua, poblada de diversas plantas y de mucho pasto y verdura, [...] mirada desde el mismo convento, parece una mata de albahaca en el verano, que es gran alivio de la soledad y de la vista. Antiguamente hubo en ella herrerías, de donde tomó el nombre, y de ellas y de una iglesia que estaba allí y tenía pila de bautismo, se llamaba la Dehesa de la Herrería de Nuestra Señora de Fuentelámparas. En la montaña hay muestras de minas de hierro, y el pueblo que está allí cerca conserva también el nombre, y se llama El Escorial, donde se ven ahora alrededor las cenizas y las escorias en no pocos montones» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 437). La Herrería, La Fresneda, Campillo y Monesterio son las cuatro grandes dehesas con las que Felipe II dotó a su fundación, en la *Descripción* de Santos quedan congeladas e inmutables, ajenas a sus contingencias históricas o artísticas, que fueron muchas en el siglo XVII, y que parcialmente encuentran su lugar en la *Quarta parte de la Historia de la Orden* de 1680. En concreto, Campillo y Monesterio serán objeto de sendos intentos de enajenación, primero por el conde-duque de Olivares, con la pretensión de construir el palacio del Buen Retiro; y después por Fernando de Valenzuela, la no enajenación será glosada por la historiografía jerónima como un triunfo sobre las contingencias de la Corte. En cuanto a los testimonios literarios referidos a las dehesas, es imprescindible el de Lhermite, contemporáneo a Felipe II, documentado, y *de visu* (LHERMITE, [1596] 2005, pp. 269-270, 295-296). Sobre los conflictos surgido con la enajenación de Campillo, informa el mariscal BASSOMPIERRE [1621] 1999, vol. III, p. 237; AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172. El embajador del sultán de Marruecos parece referirse a Campillo o Monesterio cuando refiere que: «Cada dos masâfah (etapas) hay un sitio comprendiendo una casa con un jardín, en donde el rey duerme la siesta cuando caza. He visitado una parte de él cuando nuestra llegada a El Escorial, por habernos invitado el rey a ir a ver ese lugar, que le gusta mucho» (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 336).

Es- / [1657, fol. 5 vº] [«Escorial de donde tomò el nombre.»]<sup>1131</sup> Escorial, y aun se le dàn vulgarmente à este Monasterio, por las cenizas, y escorias de aquellos tiempos: mas despues que se auecindò aqui el Laurel Español, que supo de las cenizas de su Martirio, sacar sus mayores lucimientos: de las Escorias salieron Marauillas, y el Hierro se conuirtió en oro. A la parte de Oriente se descubre otra dehesa, que es la Fresneda, à media legua del Conuento, ventajosa en la compostura, por lo que perficionò el Arte su naturaleza, con multiplicados jardines, fuentes, y estanques, de quien hablarèmos despues. Mas al Setentrion, ay otras dos, que son Campillo, y Monasterio, y en cada vna su casa de Campo, que se comunican, y dan las manos por vna espaciosa calle, con dos ordenes de espesos olmos, que corren de largo vna legua, de vna à otra; y

---

<sup>1131</sup> Santos glosa en clave hiperbólica la interpretación del significado del término Escorial, en su caso asociado a las cenizas de San Lorenzo. La explicación etimológica la toma de Sigüenza, y éste seguramente de Gracián Dantisco: «En este lugar antiguamente hubo grandes herrerías por la abundancia que hay de mineros de este metal, y de la escoria que se sacaba, se llamó el lugar donde la echaban Escorial, y de tiempo antiguo hay una ermita que se llama Nuestra Señora de la Herrería. Estos dos nombres hay de las Herrerías y no otra memoria» (GRACIÁN [1576] 1970, pp. 59-60). Recogida también por el padre Mariana: «[...] llamada Escorial, según algunos por haber existido allí en los antiguos tiempos una de tantas minas de hierro como tenemos en España» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 552). La interpretación será aceptada en todo el siglo XVII, recogiéndola Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua* de 1611: *Escorial* «un lugar pequeño, cerca del qual el rey don Felipe II, de gloriosa memoria, edificó un monesterio de frailes gerónimos, que en santidad, religión, culto divino y fábrica es único en toda la Christiandad». El erudito recoge tres etimologías del topónimo, la primera y más difundida es la que pretendía que tomaba el nombre de haber estado «cerca de algunas herrerías y echar en ellos la escoria, y de allí se dijeron escoriales». Esa especie de ruindad semántica del topónimo necesitaba de la consiguiente enmienda retórica que el erudito lexicógrafo y antiguo capellán de Felipe II, se encargará de desgranar argumentando que «de la escoria sabe Dios hazer lo que en valor excede al oro y plata y perlas, pues todo esto es escoria para la grandeza deste segundo templo de Salomón, mausoleo celebrado más que el de Caria, por uno de los milagros del mundo». El eco de Covarrubias lo encontramos en Santos amplificado y trasladado a San Lorenzo. Las otras dos etimologías que incluía Covarrubias cayeron en el olvido, una de supuesta raíz árabe que significaría: «casa que reluze», y otra que «quieren algunos esté corrompido el vocablo de esculeal, *quasi aesculetum, id est locus aesculetorum*, por las muchas encinas y carrascas que se crían allí» (COVARRUBIAS [1611] 1993, p. 545). Esta última acepción fue reivindicada por el erudito benedictino fray Martín Sarmiento en 1762, siendo considerada hoy la más razonable, tras comprobar que no hay rastro de minas de hierro en el territorio escurialense, sobre el tema *vid.* VICUÑA, 1929; ESTAL, 1963; ANDRÉS, 1975; SÁNCHEZ MECO, 1995. Zarco señaló que el topónimo herrería vendría de *herrenía* y derivaría de *fárrago, inis*, es decir: *herrén*, por lo que Herrería significaría en origen conjunto de herrenes. Por tanto las escorias y las cenizas eran una pura invención retórica, al parecer de Gracián, recogida por Sigüenza, transmitida por Santos y luego también por Ximénez. Gabriel del Estal incluso atribuía a Sigüenza la responsabilidad de que el Escorial hubiera perdido su “u” primitiva, ya que el jerónimo en su manuscrito sigue escribiéndolo con «u», pero en la edición impresa opta por la «o» que sería después definitiva, consagrando el Escorial, como legítimo derivado de escoria. Sea o no responsabilidad de Sigüenza, lo cierto es que la versión Escorial fue quedando restringida al extranjero y a la escritura manuscrita, desapareciendo prácticamente de todas las ediciones impresas desde mediados del siglo XVII. De hecho una de las razones por las que cabe entender la portada de la *Memoria* atribuida a Velázquez una traslación espúrea de un manuscrito es que el monasterio se enuncie anacrónicamente como Escorial. Al margen de disquisiciones etimológicas, Covarrubias en su *Tesoro* venía a consignar a nivel léxico el vínculo indisoluble establecido entre la pequeña población preexistente, elevada por Felipe II a villa de Realengo en 1565 y el célebre monumento filipino, quedando El Escorial como el término genérico de comprensión universal.

en todo lo que se dilatan sus campos, se visten de mucha diferencia de Robles, Fresnos, Pinos, y otros Arboles, que hazen muy agradable vista. Los Montes se adornan de essas mismas plantas, y de las jaras, y alechos, cuyo verdor obscuro dura todo el año. Combidados de la abundancia de la yerua, baxan al pasto los venados, à manadas, los corços, gamos, los jaulies, de que ay gran multitud en estas dehessas; [**«Caça Real.»**]<sup>1132</sup> los conejos sin numero, saltan por entre la verdura; y se halla todo genero de Aues en el buelo de este distrito; assi las que siruen para la delectacion con su harmonia, alegrando las Primaveraes, que son aqui de las mejores del Mundo, como las que dan ocasion para el diuertimiento de la caça, y admiracion con su grandeza. Hasta las Aguilas Reales tienen su habitacion en estas cumbres; y si ay Aues que anuncian los sucessos, estas deuieron de anidar aquí mas que en otras partes, anunciando, que este sitio auia de ser morada de las Aguilas de Austria.

### **Sanidad del Sitio.**<sup>1133</sup>

A estas comodidades se junta el ser tan sano, que las fiebres, y dolencias, con que tantas vezes ha sido fatigada España, y peste general, que la ha afligido, de aun aora en muchas partes ha auido tan lastimosos acciden- tes:/ [**1657, fol. 6**] tes: nunca han llegado a este pueblo, sino es por relacion, y la experiencia nos dize, à los que le habitamos, que aurà pocos mas saludables en Europa. El ser frio en el grado que participa, le ayuda tambien para ser sano; que

<sup>1132</sup> La hiperbólica descripción de Santos remite a la que era la principal distracción extrarreligiosa que ofrecía El Escorial: la caza. Sigüenza: «[...] poblada de diversas plantas y de mucho pasto y verdura, donde se ven grandes manadas de venados, jabalíes, en piaras, conejos sin número [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 437). Todos los viajeros extranjeros refieren en sus diarios y relaciones la riqueza cinegética del entorno del monástico, así Albert Jouvin apunta que el edificio: «[...] está al pie de altas montañas, en medio de un gran parque lleno de caza de todas clases, y otro ganado que el rey hace criar allí para su mesa [...] pasando a través del parque donde estaban los rebaños de ciervos, de gamos, de conejos, como también de caballos, de bueyes, de vacas y otros animales que allí se crían para servir la mesa del rey» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603 y 604). Madame d'Aulnoy: «Todo está allí lleno de animales salvajes y de caza» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172), y también el embajador del sultán de Marruecos: «Alrededor del conjunto de esta iglesia y del jardín hay un cazadero para el rey, cerrado por un muro altísimo de piedras. Pretenden que tiene tres "parasanges" de circunferencia» (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 336).

<sup>1133</sup> Sobre la salubridad del lugar y la abundancia de aguas, contaba Sigüenza: «[...] levantado en la ladera, no llegan los vapores gruesos que exhalan con el sol a la mañana [...] Guardadas las espaldas con el mismo monte de los cierzos fríos, aunque por un canal que hacen las sierras descubierta a los céfiros o favonios, que la fatigan en el invierno, mas refréscanla y tienen sana en el verano [...] Por el contorno, muchas fuentes de buena agua, sin las gargantas y arroyos que se derriban de la sierra [...] La experiencia ha mostrado cuán sano es [...] que aunque las sierras de Segovia son frías, el asiento de esta fábrica participa poco de sus nieves y hielos, por estar algo traspueta de ellas, guardada, como dije, del cierzo y puesta al Mediodía, gozando del sol desde que sale hasta que se pone» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, pp. 437-438). También: ALMELA [1594] 1962, pp. 20-21, y el padre Mariana, que apuntaba que en verano: «[...] se goza allí de una agradable temperatura, aún cuando está más abrasado por los ardores del sol lo interior de la provincia. Como están cubiertos los montes vecinos de nieves eternas, soplan frecuentemente aires templadísimos [...]» (MARIANA [1599] 1950, t. II, pp. 552-553). También Lhermite en numerosas ocasiones identifica El Escorial como un lugar saludable y fresco en verano en insiste en el factor como un condicionante para la elección del sitio (*vid.* LHERMITE [1587] 2005, pp. 309, 131, 231, 238, 252-253 y 309). Cfr. BLASCO, 1999, t. I, p. 51, nota 25.



reconcentrandose el calor natural en los cuerpos, por la frialdad del ayre ambiente, consume los malos humores, y agilita la naturaleza, y no es tan frio, que no se pueda passar el Inuierno, sin aquellos reparos, que pide la necessidad en otros temperamentos. Las sierras de Segouia son las frias; mas el asiento de esta Fabrica, no tiene que ver con sus nieues, ni sus yelos, que el estudio, y cuydado de los que le eligieron, que lo entendian muy bien, supo tomarle en tal disposicion; que gozasse al Mediodia del calor del Sol, desde que nace; hasta que se pone, y se librasse de esos rigores todo lo possible, teniéndolos mas por abrigo, que descomodidad; de suerte, que mirado à todas luzes, es lo que en vn desierto se puede desear para atender al Cielo, sin los tropiezos del Mundo, lleno de honestos recreos, que mueuen à la contemplacion del que los produze, ostentando su poder en tantas diferencias; y tan acomodado para la formacion de este Edificio, que en èl solo se hallaron los materiales casi todos, para fabricar la graue Maquina de su cuerpo **[«Pinares del contorno.»]**<sup>1134</sup>. En estas sierras, la piedra en muchissima abundancia; en la comarca, y contorno, grandes Pinares; el de Valsain de Segouia, el Quexigar, y Nualengua de Auila, donde se crian, y leuantan hermosos Pinos, imitando la firmeza que dà el Libano à sus cedros. **[«Isla de Chipre. Srba. li. 14.»]** Aplaudian los antiguos la fertilidad de la Isla de Chipre, con dezir, que de ella sola, sin valerse de otras tierras, podia hazerse vna poderosa Nave, desde la Quilla, à la Gauia, porque en el contorno ofrecia en sus Montes, y en sus Campos todos los aparatos para hazerla; y con mas razon podemos aplaudir este sitio; pues los ofreciò para la organizacion desta Magestuosa Naue, donde (como en la de Noe) se salvan tantas almas, que huyendo del diluio del Mundo, se encie- rran **[1657, fol. 6 vº]** rran dentro de su marcos, y mansiones<sup>1135</sup>.

#### **Planta de la Fabrica**<sup>1136</sup>.

<sup>1134</sup> También Sigüenza: «Por el contorno y comarca, grandes pinares, el de Balsaín, de Segovia, el Quejigar y Navaluenga, de Avila, y los de Cuenca, no desacomodados, donde se crían tan hermosos pinos, que los podemos llamar cedros de España, de poco menor firmeza y hermosura que los del monte Líbano [...]» (SIGÜENZA [1605, L. III, D. II] 1986, p. 15), y antes SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 10.

<sup>1135</sup> La cita pertenece al libro XIV de la *Geografía* de Estrabón: «Cyprus praestantia nulli cedit insulae. Nam & uini oleique ferx est, & suo utitur contenta strumento: & aeris abundantia sunt metalla apud Tamassum, ubi chalcantum seu flos aeris nascitur & aerugo, usibus medicis res aptae. Eratosthenes ait cum insule eius campi quondam syluescerent maioren in morem, ita ut occupati arboribus coli agri non possent: non ita multum auxiliij tuliste eos qui ad aes argentumque constandum arbores caedebant accesisse postea nauium fabricationem & classium, cum mare iam tuto nauigaretur, idque classibus [...]» (ESTRABÓN, 1571, p. 782).

<sup>1136</sup> Según hemos podido comprobar, para Santos un pie equivaldría a 28 cm. exactos (medida de los resaltes de las pilastras de la basílica) y una vara a 80 cm. (medida de la altura del podio de la fachada principal). De donde calculamos los equivalentes en metros que ponemos entre corchetes, siempre aproximados. Fray José de Sigüenza: «[...] se descubrió una llanura o plaza suficiente para una grande planta [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 437). El Padre Mariana: «Tiene de longitud setecientos veinte piés de norte á mediodía y quinientos setenta de este á oeste [...]» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Lhermite: «La planta de este edificio, que desde los lados poniente y levante es más prolongada que por lados norte y sur [...]» (LHERMITE [1597] 2005, p. 316). El francés Antoine de Brunel en 1655:

Aqui, pues, en vn llano, ò plaça dilatada, capaz de vna grande planta, tiene la suya, la Marauilla de Filipo, en forma de vn quadrangulo crecido, mirando al Mediodia, no tan derechamente, que no tenga vn grado poco **[«Linea de longitud.»]** mas de declinacion al Oriente, para que goze mas presto del Sol, el perfil de Mediodia, que es la principal habitacion de los Religiosos, adonde tambien cae el Aposento Real. La linea, que llaman los Cosmografos de longitud, corre de Leuante à Poniente, por espacio de quinientos y ochenta pies [162,4 m.]; y de los extremos desta linea, salen otras dos perpendiculares de Norte à Sur, de setecientos y treinta y cinco pies [205,8 m.]; y luego cierra la otra los extremos de las dos, tirada por igual a la primera, otros quinientos y ochenta pies; de suerte, que el quadro que se forma en esta planta de las quatro fachadas, para que lo digamos desde luego, viene a tener por la parte de Oriente, y de Poniente, ciento y cincuenta y cinco pies [43,4 m.], mas que de Oriente à Poniente: y en todo su vniuersal circuito, dos mil y seiscientos y treinta [736,4 m.], y es cada pie vna tercia de vara Castellana. Encierra en si esta, otras particulares Plantas, que llenan la Area de las partes, que en proporcionadas lineas componen el todo, con tan estremada connexion, y diferencia, que no ay ninguna en quien no se vea vn raro exemplar de Arte, y de la disposicion.

### **Maestros de Arquitectura**<sup>1137</sup>.

---

«El edificio está compuesto de un muy hermoso cuadrado [...]». Después se fija en la importancia del templo como elemento central y aglutinador de las partes: «Alrededor de esta iglesia hay varios cuerpos de edificios, todos comprendidos en el perfecto cuadrado que encierra todo este edificio» (BRUNEL [1655] 1999, vol. III, p. 285). François Bertaut describe el monasterio como un conjunto de edificios integrados en un cuadro: «Ese gran cuadro de edificios está también mucho más ahogado en el interior, porque está todo lleno de otros cuerpos de edificios, de suerte que hay allí una gran iglesia en medio, delante y al extremo de la cual hay dos patios» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454). El también francés Albert Jouvin: «Este convento está compuesto de varios grandes patios rodeados de alojamientos, que son de forma cuadrada [...] y una iglesia en el medio [...] Para ver fácilmente el dibujo y el plano de ese gran convento subimos a una de las torres [...] y desde allí descubrimos toda su extensión» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603 y 604). El Padre Juan de Mariana: «Sobre esta aldea, á unos mil pasos al occidente, á la raíz de un monte áspero y fragoso, en un reducido valle, que no es aun del todo llano, se alza una gran mole [...]» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). No obstante para Madame d'Aulnoy: «El edificio nada tiene de sorprendente ni en el dibujo ni en la arquitectura. Lo que hay en él de bello es la masa del edificio, que es de trescientos ochenta pasos de un hombre, en cuadro» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>1137</sup> Con respecto a Juan Bautista de Toledo:

Sigüenza se refiere a Toledo en el discurso III del libro III: «Juan Bautista de Toledo, arquitecto mayor, que ya a este tiempo iba haciendo la idea y el diseño de esta fábrica; hombre de muchas partes, escultor y que entendía bien el dibujo, sabía lengua latina y griega, tenía mucha noticia de Filosofía y Matemáticas: hallábanse al fin en él muchas de las partes que Vitrubio, príncipe de los arquitectos, quiere que tengan los que han de ejercitar la arquitectura y llamarse maestros en ella» (SIGÜENZA, 2000, t. II, p. 440). También al inicio del discurso I del libro IV se refiere a Toledo como: «[...] el trazador y arquitecto principal [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 557). Estrictamente contemporáneo a la terminación del Monasterio es el conocido testimonio de Juan de Arfe Villafañe: «En la fabrica del Templo de San Lorenzo el Real, que oy se edifica cerca de la Villa del Escorial, por orden del poderoso, y Catolico Rey Felipe Segundo, señor nuestro, se acabò de poner en su punto el arte de la Arquitectura por Iuan Bautista de Toledo, que fue el primero Maestro de aquella famosa traza, y començò à leuantar su monte con tan marauilloso efecto, que no solo iguala con toda la antigüedad, pero en ese solo

Templo podria ser excedida. Mvriò luan Bautista à tiempo q se començauan à subir las monteas deste famoso edificio [...]» (ARFE, [1585/1587] 1674, Libro IV, título primero, s/f.); Lhermite: «El primer arquitecto de esta obra fue Juan Bautista de Toledo, nacido en esta misma ciudad, por cuyo concepto y diseño se empezó y terminó esta fábrica, pero murió pronto [...]» (LHERMITE [1597] 2005, p. 310); Cabrera de Córdoba: «[...] i luan Baptista de Toledo arquitecto inmortal por la traça en planta i monteas de San Lorenzo el Real [...]» (CABRERA, 1619, p. 926); también el alcalde de la villa de El Escorial Juan de Quiñones: «luan Baptista de Toledo natural de Madrid, que merecio ser llamado en Roma el Valiente Español, y fue en ella aparejador de la fabrica de san Pedro, en tiempo de Micael Angelo, e hizo en España el modelo desta fabrica admirable de san Lorenzo [...]» (QUIÑONES, 1620, fol. 62, la misma noticia en GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, p. 222). Tanto L'Abbé de Vayrac como La Martinière transcriben la inscripción de la primera piedra en la que se lee: «Joan Baptista Architectus», pero el parecido del templo con el Vaticano les hace atribuir la arquitectura del Monasterio a Bramante, Vid. VAYRAC, 1719, t. I, p. 357; MARTINIÈRE, [1726] 1768, t. II, p. 802.

En relación a Villacastín: Sigüenza dedica al Obrero mayor el final del libro IV discurso XXIII, vid. SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, pp. 719-726). Lhermite, que lo trató personalmente, recuerda la importancia dada por Felipe II a que tanto el primer vicario, fray Juan de Colmenar, como el primer prior, fray Juan de Huete, estuvieran «[...] razonablemente bien versados en el hecho de la arquitectura [...] También mandó llamar para esta misma finalidad a un religioso lego del monasterio de Sisla, cerca de Toledo, llamado fray Antonio de Villacastín, para que desempeñara allí el cargo de superintendente de toda la fábrica, que tendría autoridad sobre todos los peones voluntarios, albañiles, obreros y sobre el *garde-munitions* que los españoles llaman obrero mayor, ô el principal sobrestante de toda la fabrica [...] nunca hubo otro desde que se puso la primera piedra hasta que se colocó la última» (LHERMITE [1597] 2005, p. 310). En sus *Memorias*, el propio Villacastín dice: «Principio del mes de julio del año de mil y quinientos y sesenta y dos, vino al dicho Monesterio el padre fray Antonio de Villacastín, profeso del monesterio de nuestra Señora Santa María de la Sisla, extramuros de Toledo, el cual vino por Obrero de la obra de dicho Monesterio. Fue el primero que comenzó á ahondar los cimientos desta Casa. Fue obrero hasta el año de 1594» (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 42). Más adelante subraya el hecho de que permaneciera al frente de las obras hasta el final: «[...] de manera que el obrero que comenzó este edificio lo acabó en vida de nuestro fundador el rey don Felipe II [...]» (*op. cit.*, p. 59).

En relación a Juan de Herrera: Sigüenza: «[...] el segundo maestro, Juan de Herrera, discípulo del primero y el que ejecutó lo principal hasta el cabo, hizo unos diseños (llamémosles estampas o dibujos o como quisieren) de todo este edificio, en que quiso se viesen claros todos sus miembros. Las plantas baja y alta, toda la monteas y perfil del edificio, parte en perspectiva, parte en simple visión, en que se imagina el ojo tan grande como la cosa vista, y otras secciones y cortes de toda la casa, templo y claustro, que, para quien entiende el arte son de grande deleite y provecho, donde con facilidad se conocen los gruesos, medidas, número y proporción de las piezas, paredes, puertas, ventanas, y a los que no lo supieren, si los juntan con esta historia, les harán mucho al caso, y por ellos podrán verificar lo que aquí se fuere diciendo» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 557). Arfe Villafañe recuerda el papel de Juan de Herrera tras la muerte de Juan Bautista, que causó: «[...] mucha tristeza, y confusion, por la desconfianza que se tenia de hallar otro hombre tal; mas luego sucediò en su lugar luan de Herrera Montañès, natural de la villa de Carmargo, en la Merindad de Trasmiera, entre Vizcaya, y Asturias de Santillana, en quien se hallò vn ingenio tan prompto, y singular, que tomando el modelo que de luan Bautista auia quedado, començò à proseguir, y leuantar toda esta fabrica con gran prosperidad, añadiendo cosas al seruicio de los moradores necessarias, que no pueden percibirse hasta que la necesidad las enseña, y assi le và dando fin con innumerable gente por èl gouernada, y regida» (ARFE, [1585/1587] 1674, Libro IV, título primero, s/f.); Lhermite, tras la muerte de Juan Bautista de Toledo: «[...] le substituyó otro arquitecto llamado Juan de Herrera, quien de la idea inicial tan solo cambió pequeñas cosas sin importancia» (LHERMITE [1597] 2005, p. 310); Cabrera de Córdoba recuerda a Herrera como discípulo de Juan Bautista de Toledo: «[...] i su discipulo luan de Herrera; q aunque le començò algo tarde a polir el estudio i arte, saliò con la continuacion tan perfecto q igualò a los antiguos, i ecedio a los modernos» (CABRERA DE CÓRDOBA, 1619, p. 926); Juan de Quiñones dice que Herrera sucedió a Juan Bautista en la «[...] prefectura deste glorioso edificio, casi desde el principio, hasta ponerlo en su verdadera perfeccion luan de Herrera Matematico insigne y Aposentador mayor de palacio» (QUIÑONES, 1620, fol. 62); Porreño barre para casa: «a luan Bautista de Toledo, luan de Herrera, y Francisco de Mora mi tio, los mas insignes tracista que ha tenido la Europa» (PORREÑO, 1639, fol. 118vº y fol. 74).

El principal Trazador de ella, registrada por el gusto del Prudentissimo Monarca, que le tenia grande en la Architectura, fue **Iuan Bautista de Toledo**, varon en quien concurrieron muchas de aquellas prendas, que al sentir de Vitrubio han de adornar vn consumado Arquitecto; y **Fray Antonio de Villacastin**, Religioso Corista de la Orden de San Geronimo, professo de la Sista de Toledo, y despues deste Conuento, Obrero general de la Fabrica, de grande claridad, y vieveza de ingenio; con su parecer la mejorò mucho, y la aumentò, para el mayor acierto: y el segundo Maestro, **Iuan de Herrera**, discípulo del pri-me- / [1657, fol. 7] mero, que executò lo principal hasta el cabo: hizo vnos Diseños, ò estampas, que se guardan en esta Casa, donde se vèn claros todos sus miembros; las plantas, baxa, y alta; toda la Montea, y perfil del edificio, parte en perspectiua, y parte en simple vision: y otras secciones, y cortes, que para los entendidos en el Arte, son de grande deleyte, y prouecho, donde con facilidad se conocen los gruessos, medidas, numero, y proporcion de todas las cosas.

Aqui solo pondremos el dibuxo, en que se haze demonstracion del aspecto exterior del Edificio, que siguiendo la disposicion de la Planta, sobre fortissimos fundamentos se leuanta en Quadro, [«Material de la Fabrica.»]<sup>1138</sup> todo de blanca Piedra Berroqueña, salpicada de pardo, de

---

En relación a la difusión de la imagen de El Escorial en la cartografía a partir de las *Estampas* de Herrera está el testimonio de Jacobo Sobieski, caballero polaco, padre del futuro Juan III de Polonia, el cual en su *Diario* de viaje anota: «[...] un monasterio de tanta magnificencia que, de otra parte del Océano [*Trans Oceanum miraculum mundi*], los geógrafos lo pintan y publican en su mapas como un milagro del mundo» (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187).

<sup>1138</sup> Sobre el material de la fábrica, Sigüenza: «Por el contorno, muchas fuentes de buena agua, sin las gargantas y arroyos que se derriban de la sierra, grande copia de hermosa piedra cárdena, mezclada de una honesta blancura, de buen grano, con unas máculas pardas y negras que hace en ella la mezcla de aquella piedra ambiciosa que quiere entremeterse en todas: llamámosla nosotros Marquesita; los griegos la llaman Pyritis, porque enciende fuego, el más principal de toda la fábrica, y tiene en sí un lustre y nobleza grande, que hace parecer fuerte y de grandeza el edificio; es muy conforme toda en el color y dureza, y así resisten todas las piezas igualmente, y guardan tanta conformidad, que no parece sino que toda la gran fábrica es de una pieza y cavada en una peña [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 437). El padre Mariana: «Está compuesta toda la fábrica de piedra de sillería, sencilla y toscamente trabajada en su mayor parte, á fin de disminuir los gastos y acelerar la conclusión de la obra [...]» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 555).

François Bertaut en 1659 anota: «Su piedra es verdaderamente muy hermosa; la llaman berroqueña o cárdena, y es como entre el mármol y el gres, siendo muy dura, bastante blanca y brillante con manchas grises» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454). También Aulnoy: «Lo que hace también ese edificio considerable es el carácter de piedra que en él han empleado. La han sacado de canteras próximas. Su color es grisáceo. Resiste a todas las injurias del aire. No se ensucia; conserva siempre el color del principio» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

En la relación de la embajada a Carlos II del sultán de Marruecos Muley Ismail, en la que se describe El Escorial como «un edificio grandísimo, muy alto y que se eleva en los aires», se refiere la leyenda de un prodigioso puente de madera levantado durante la construcción del monasterio para transportar fácilmente las piedras desde la montaña hasta la obra. La leyenda caló hondo hasta el punto que cuando Lucas Jordán estaba pintando la construcción del monasterio en la bóveda de la escalera del convento, el propio Carlos II mandó revolver los archivos escurialenses en busca de algún documento que verificara la historia del prodigioso puente. Dice la relación anónima: «La iglesia y todo lo que encierra el edificio, palacio del rey y sus dependencias, está construido en piedras duras semejantes a

hermoso lustre, y nobleza grande, combidando a la vista con el objeto mas gustoso, y bien trazado, que puede hallarse en el Orbe deste genero; y despues referiremos sus grandezas, si puede auer pluma que las refiera, que parece impossible.

---

**[1681, fol. 5v°]**

Especialmente despues del Incendio, que prendiò en su Fabrica en nuestros tiempos el año de 1671. à los 7. del Mes de Iunio, originado de auerse encendido vna Chimenea, y de auer volado el viento los hollines, y las llamas por las alturas de sus Empiza- rra- / **[1681, fol. 6]** rrados Cubiertos, y habitaciones donde auia muchas maderas, y tablas: haziendo tal destrozo, por la distancia de quinze dias que durò su furia, que gran parte della quedò reducida en pauesas, arruinados los Chapiteles de quatro Torres, y casi todos los Cubiertos de su Quadro, menos los de la Iglesia, y Quartos Reales de Palacio, y el de la Libreria principal, que quedaron libres, como lo quedaron tambien las riquezas, ornamentos, pinturas, y alajas, que la engrandecian, à diligencia de sus habitantes, que pusieron en esso todo su loable empeño, expuestos à muchos riesgos, que à cada passo ofrecia la voracidad de las hogueras: Reparado ya todo, y vuelto à su grandeza (aun con mayor perfeccion) por la piedad Catholica del Rey nuestro Señor Carlos Segundo, glorioso Restaurador de tal Marauilla, se vè tan Magestuosamente adelantada, que no ay terminos para la significacion cabal de sus artificiosas, y ricas prendas<sup>1139</sup>.

---

---

mármol (granito), que fueron transportadas de la montaña que domina la iglesia. Son piedras muy grandes. Dicen que, con ocasión de la construcción, establecieron desde el emplazamiento de la iglesia hasta la cima de la montaña un inmenso puente, todo de madera, para que los “Qaráit” (carretas), cargadas de piedra, fuesen arrastradas sobre ese puente y las piedras puestas en su lugar sin que tuviesen el trabajo de llevárlas; de ese modo el trabajo resultó mucho más fácil. Sin embargo, esas piedras son terriblemente grandes. Ya no queda vestigio ninguno que indique el sitio de ese puente. Pero como cuentan que era todo de madera, no ha podido tener una larga duración. La montaña, pues, de que acabamos de hablar es muy alta y muy elevada; entre la iglesia y la cumbre de la montaña hay cerca de una “meyâfah” (etapa) de subida» (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 333).

<sup>1139</sup> (*Idem*: 1698, fol. 6).

A partir de la edición de 1681, Santos añade este párrafo en el que refiere la reconstrucción del monasterio después del incendio de 1671. Como hemos comentado el tema del incendio y la reedificación del monasterio lo aborda en la *Quarta parte de la Historia de la Orden* de 1680, capítulos XXXIV-XLIV *vid.* SANTOS, 1680, pp. 215-261.

---

<sup>1140</sup> Colocado como colofón del discurso primero, es la única imagen que ilustra el Libro I, no lleva fecha, realizado por Villafranca a partir del célebre *Séptimo diseño* de las estampas de Herrera grabadas por Perret, sin duda la imagen del monasterio más pictórica y difundida. Se trata de un grabado a doble página, al aguafuerte y buril, 250 x 375 mm. Debajo a la izquierda: «*Petrus de Villafranca Sculptor Regius ft.*»; en la parte inferior: «ICONOGRAPHIA MONASTERII DIVI LAVRENTII A PHILIPPO II HISPANIARVM REGE PROPE ESCVRIALE EXTRVCTI». También están señalados en sus lugares los puntos cardinales: «SEPTENTRIO», «ORIENS», «OCCIDENS», «MERIDIES». La representación de la arquitectura resulta infinitamente más torpe que en el modelo de Perret, en cambio algunos detalles del paisaje del fondo son más precisos, en concreto los que atañen a las dehesas de Campillo y Monesterio, precisamente aquellas que fueron objeto de sucesivos litigios durante todo el siglo XVII. A la derecha de la primera Casa de Oficios se representa ya cerrado el perímetro de la Plaza de la Parada, antesala de la lonja norte. En el margen superior izquierdo, se ha añadido el sitio de Buenavista, y se han suprimido Alpedrete y Collado Villaba. En cuanto a Campillo las diferencias son notables, en la estampa de Herrera aún figuran las edificaciones del antiguo poblado, incluida la iglesia de la Santísima Trinidad, la casona fortaleza presenta aún sus torreones de esquina en la cornisa, de forma similar a como aparecen en la vista atribuida a Benito Manuel de Agüero (Museo Nacional del Prado, P892). El grabado de Villafranca muestra con más precisión la cerca y el acceso, del antiguo poblado sólo queda la casona ya sin torreones, y otra edificación que podría ser la iglesia; se añade la calle recta de olmos en dirección al sitio de Monesterio, en el que solo han quedado dos edificaciones. Entre Monesterio y Galapagar, Villafranca representa unos edificios sin nombre que podrían corresponder al poblado de Navalquejigo, por encima permanece la «Torre del Pardo». En el centro, a la derecha del cimborrio monástico, permanecen Colmenarejo y debajo: «ESCVRIAL», el único que junto con Madrid se nombra con mayúsculas; sigue la «Fresneda», con sus jardines, todo ello representado, en este caso, con menos detalle que en la estampa de Herrera. En el margen derecho de la estampa se ha suprimido Navalcarnero y permanecen Odón, Valdemorillo, Navalagamella, Peralejo y uno de los molinos que los jerónimos tenían en el río Aulencia. En la huerta conventual, las calles del plantío son menos regulares que en la estampa de Herrera y seguramente más próximas a la realidad.









Figura 52: Detalle de Pedro de Villafrañca, *Perspectiva general de San Lorenzo el Real*, primera edición (1657). San Lorenzo de El Escorial, colección particular.

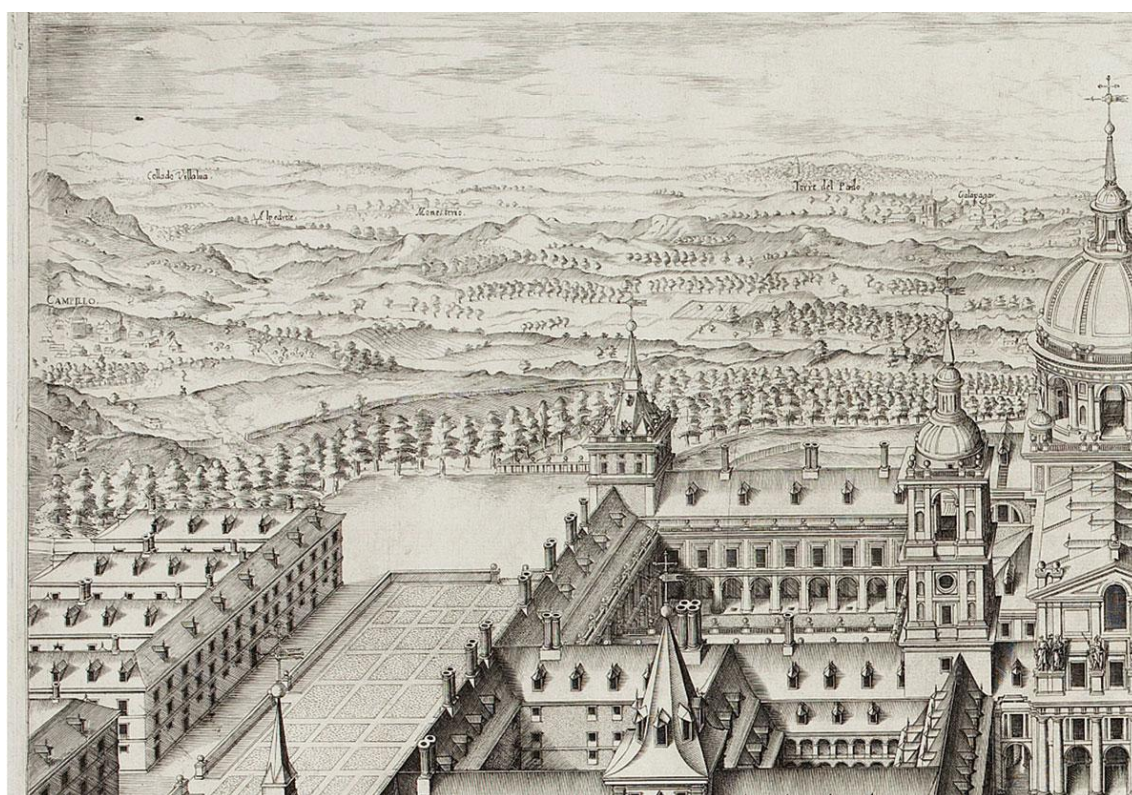


Figura 53: Pedro Perret, *Séptimo diseño*, Madrid, Museo Nacional del Prado (G02976).



### DISCURSO III.

De lo que se vè exteriormente en este Edifi- /cio,  
y de sus quatro Fachadas / principales\*.

AL mirar este milagro de la Idea, de la perfeccion y de la Arquitectura: se desanima el aliento en el empeño de descriuirle, por la impossibilidad de comprehenderle; que suspendido el discurso con tan Magestuosa grandeza, como se propone a la vista, solo sabe admirar lo que auia de administrar para referir. [«Silencio retórico.»] Aquí fuera mejor pintura la del silencio, que es la Retorica de la admiracion, de que vsò aquel Historiador antiguo [«Salustio.»], que pretendiò, passando à Africa, descriuir la gran Cartago, y al ver lo portentoso de su traza, y poblacion, quiso mas dexarla en silencio, que agrauiarla con la pluma, cuyo buelo no juzgaua poder competir con tanta alteza<sup>1141</sup>. A quien no faltaran terminos para hablar desta marauilla? Quien hallarà palabras para significar la ostentacion de su aspecto? Todo este cuerpo junto, con tanta belleza, y orden, que enamora los ojos, alegra, y ensancha el alma: Quadro tan alto, hermoso, igual, y bien labrado, de tan sumptuosos Frontispicios, y correspondientes Claustros, eleuadas Torres, Chapiteles, Copulas, Cimborios, Piramides, Ventanas, Puertas, Remates Bolas, y Cruces, que ponen admiracion<sup>1142</sup>: à quien no ha de hazer callar? Mas hanme mandado dezir, y assi he de hazer la obediencia, nunca mas ciega que ahora, pues junta con mi incapacidad, se arroja à tanto assumpto.

---

\* La principal fuente utilizada por Francisco de los Santos es el Discurso I del Libro IV de Fray José de Sigüenza que lleva por título: *“Las cuatro fachadas principales de fuera del edificio.”* (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 199-206), y en el manuscrito original: *“Las quatro fachadas principales de los quatro vientos a quien mira este edificio”* (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 1, nota 1).

<sup>1141</sup> La cita está referida a la *Guerra de Yugurta* de Cayo Salustio Crispo: «De Cartago, antes que hablar poco, prefiero no decir nada, ya que la ocasión aconseja que pasemos rápidamente a hablar de otra región [...]» (SALUSTIO, 2001, p. 205). Sobre el tópico de lo indecible y el monumento como compendio de maravillas único en el mundo se refiere Jehan Lhermite en 1596 cuando describe la impresión que había causa San Lorenzo el Real en el conde de Berlaymont y su séquito: «El Conde y todos estos señores extranjeros, que eran la primera vez que veían esta obra de arte, quedaron mudos de sorpresa, pues para describir con pocas palabras lo que es esta fábrica no hay lengua en el mundo lo suficientemente elocuente, como tampoco parece posible relatar con detalle el tesoro de curiosidades que allí se ven y acumulan. Les quedaba todo el viaje para departir prolijamente acerca de lo que habían visto, pues en ningún otro lugar habían encontrado nada que pudiera compararse con aquello, y ello a pesar de que en varios otros sitios ya habían visto cosas muy bellas» (LHERMITE [1596] 2005, p. 269). Sobre la belleza del edificio el padre Juan de Mariana reconocía no poder opinar: *Lo exigirá á la verdad los preceptos del arte; mas nosotros, que no entendemos nada en él, no podemos juzgar de la belleza de tan grande obra sino por la impresión que de ella recibimos* (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553).

<sup>1142</sup> Fray José de Sigüenza: «Lo primero que se pone delante ya se ve que es todo este cuerpo junto, y aquella belleza y buen orden que les enamora la vista, alegra y ensancha el alma, viendo un cuadro tan alto, hermoso, igual, bien labrado; tantas torres, capiteles, cúpulas, cimborios, pirámides, ventanas, puertas, remates, bolas, cruces y frontispicio, que los deja en admiración [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 200). Juan Alonso de Almela también utiliza el término «pirámides» para referirse a la coronación de

La Perspectiua, que significa la estampa, es la que haze la Fabrica, mirada desde la ladera del Monte, que llaman de Malagon, que està superior à ella al Poniente. Desde alli se descubre toda, a semejança de aquella Ciudad del Apocalipsi, que con mas alta vision, y misteriosa pers-  
[1657, fol. 8 vº] prespectiua [sic], se descubria puesta en Quadro. Vamos dando buelta a las quatro Fachadas exteriores, antes que entremos dento<sup>1143</sup>.

### Fachada principal:

El principal Frontispicio, ò Lienço desta Maquina, donde tiene la entrada mas Augusta, y Noble para el Templo, es el que manifiesta la Estampa, mirando al Poniente, Tiene setecientos y quarenta pies [207,2 m.] de largo<sup>1144</sup>, y de alto sesenta [16,8 m.] hasta la Cornija; [**Torres de las esquinas.**»] y a los extremos dos altas Torres, de mas de docientos pies [56 m.] de eleuacion, con mucho ventanage, Passamanos, y Almenas, ò Acroteras, cuyos Chapiteles vestidos de Pizarra rematan en doradas Bolas, y Cruces con toda hermosura; y a estas corresponden otras dos de la misma eleuacion, y igualdad, en las otras dos esquinas de el Quadro<sup>1145</sup>. En esta Fachada de

---

las torres (*vid.* ALMELA [1594] 1962, p. 25). La expresión «ensancha el alma» la emplea Sigüenza para referirse a la impresión causada por la novedad de la arquitectura en una de las afirmaciones más contundentes y conscientes del «impacto» de El Escorial en el panorama arquitectónico español: «[...] con la extrañeza de una cosa no vista en España, donde ha estado tanto tiempo sepultada la verdad y la grandeza de la buena arquitectura» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 200).

<sup>1143</sup> Fray José de Sigüenza: «Vanse allegando más cerca, imaginemos que quieren dar primero una vuelta por afuera, y quieren ver los cuatro lienços o fachadas que la rodean» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 200).

<sup>1144</sup> Fray José de Sigüenza: «Tiene este lienzo de Poniente, de esquina a esquina y de torre a torre, setecientos cuarenta pies [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 201). Según Selina Blasco en el manuscrito original se lee, entre palabras tachadas y sustituidas: «Tiene este lienzo y pared de esquina a esquina como se podra ver en su planta y yo lo he medido en particular, setecientos y quarenta pies», de lo que se deriva que Sigüenza cotejó las medidas incluidas en las *Estampas* de Herrera con las que él mismo tomó del edificio (BLASCO, 1999, t. II, p. 9, nota 20). Jehan L'Hermite: «[...] toda la extensión de este lado (en el cual están comprendidas otras dos puertas colaterales, una de las cuales [...] sirve al monasterio o convento de los monjes, mientras que la otra [...] lo hace al colegio o seminario de los estudiantes) llega hasta los 700 pies e incluso más [...]» (LHERMITE [1597] 2005, p. 320). François Bertaut en su *Diario del Viaje de España* de 1659: «Dicen que esa fachada tiene 735 pies de larga. En efecto, me pareció más grande que la fachada del patio pequeño del Louvre, que no tiene más que 73 toesas, que son 438 pies» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454).

<sup>1145</sup> Fray José de Sigüenza: «Tiene este lienzo dos torres a los extremos, con sus capiteles de pizarra harto hermosos, que se rematan en sus bolas doradas y cruces, mucho ventanaje, pasamanos y almenas o acróteras con sus bolas» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 201). Luis Cabrera de Córdoba: «*Cuatro soberbias torres, que su altura/ doscientas diez y seis tercias de vara, / es desde do descubre su figura, / si fuera del cimientto se mirara./ A las esquinas dan mucha hermosura / con bellos ventanajes y obra rara,/ con altos chapiteles y encumbrados,/ de pizarras cubiertos y emplomados [...] con cuatro puntas donde hacen asiento/ cuatro doradas bolas reluciendo [...]*» (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, pp. 136-137). Juan de Mariana apunta que: «[...] lleva en sus cuatro ángulos, correspondientes á los cuatro puntos cardinales del cielo, otras tantas torres, más elegantes que imponentes, en que están abiertas de la base al remate muchas ventanas, tal vez muchas más de las que conviene, como sucede en muchas partes del mismo monumento. Lo exigirá á la verdad los preceptos del arte; mas nosotros, que no entendemos nada en él, no podemos juzgar de la belleza de tan grande obra sino por la impresión que de ella recibimos» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). El francés Antoine de Brunel en 1655: «[...] tiene cuatro torres en las cuatro esquinas [...]» (BRUNEL [1655] 1999, vol. III, p. 285). François Bertaut: «Los cuatro pabellones que están en las cuatro esquinas no son muy gruesos, y lo alto, que es punta de campanario,

Poniente ay tres Puertas; la de en medio es la Principal, y de la mas sumptuosa Fabrica que se conoce. Diremos lo que fuere possible de su formacion.

### Portada.

Vn Podio, ò Pedestal de Piedra Berroqueña finissima, que resalta de plano perfil derecho, de la pared, y tiene ciento y treinta y ocho pies [38,64 m.] de largo, y vna vara [80 cm.] de alto<sup>1146</sup>: es el que la dà principio. Leuantase sobre èl vn orden de Columnas Doricas con sus Basas, y Chapiteles de la misma piedra, quatro de cada parte, de dos en dos pareadas, haziendo sus intercolumnios de buena gracia, y proporcion<sup>1147</sup>; no son las columnas enteras, sino medias cañas<sup>1148</sup>, que sustentando en su fortaleza robusta la grauedad del Alquitraue, Friso, Corona, Cornija, con la diferencia de los Triglifos, Metopas, y Canes, que dan tanto realce a este orden, le rematan a cinquenta y seis pies [15, 68 m.] de altura, contados desde el Zoclo, o Plinto, que sienta sobre el Podio<sup>1149</sup>. En los inter columnios, al principio, se hazen vnos nichos grandes<sup>1150</sup>, y encima dos

---

sale de los cuerpos de edificios, cuyos tejados no están separados [...]» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454). Albert Jouvin también utiliza el término pabellón para referirse a las torres de las esquinas: «[...] teniendo cuatro grandes pabellones en las cuatro esquinas [...]» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603).

<sup>1146</sup> Fray José de Sigüenza: «En medio está la puerta principal, que es una suntuosa fábrica; resalta de plano perfil derecho de la pared un podio o poyo, o pedestal (multiplico estos vocablos porque todos lo entiendan), de más fino y blanco grano de piedra, que tiene ciento treinta y ocho pies de largo, y una vara en alto [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 201). El término *podio* también había sido utilizado por Juan Alonso de Almela: «con su gracioso podio continuado» (ALMELA [1594] 1962, p. 26). Jehan Lhermite: «Esta puerta y entrada principal [...] es una obra que causa grandísima admiración y tiene un muy soberbio frontispicio; su arquitectura es dórica y jónica y encima de la puerta están puestos los escudos de armas del Rey, y en los dos lados las enseñas de san Lorenzo, que son sendas parrillas, y un poco más arriba la estatua del mismo santo, que tiene una altura de 15 pies, y a sus lados cuatro grandes pirámides, todo lo cual puede verse en la perspectiva [...] este frontispicio tiene una altura aproximada de 150 pies [...]» (LHERMITE [1597] 2005, pp. 319-320). Juan de Mariana: «En medio de la fachada se abre una puerta conforme al resto de la obra, entre ocho columnas grandes, pero de varias piezas, sobre que descansan otras de menos diámetro [...]» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Albert Jouvin: «Veis allí una hermosa puerta grande, adornada con varias columnas, elevadas las unas sobre las otras, hasta lo más alto de ese edificio [...]» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603). Madame d'Aulnoy: «La fachada es magnífica, adornada con varias columnas de mármol, puestas las unas sobre las otras [...]» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>1147</sup> Fray José de Sigüenza: «[...] sobre él se levanta un orden de columnas dóricas con sus vasos y capiteles a la misma piedra, quatro de cada parte, de dos en dos pareadas, haciendo sus intercolumnios de buena gracia y proporción.» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 201).

<sup>1148</sup> Fray José de Sigüenza: «Las columnas no son enteras, sino medias cañas» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 201). Según Selina Blasco, en el manuscrito original, Sigüenza escribe: «[...] las columnas, que no son enteras, sino arrimadas de relieve que llaman media caña» (BLASCO, 1999, t. II, p. 12, nota 30). Para Juan Alonso de Almela: «ocho medias columnas que llaman áticas» (ALMELA [1594] 1962, p. 26). Juan de Mariana: «ocho columnas grandes, pero de varias piezas» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553).

<sup>1149</sup> Fray José de Sigüenza: «La altura es desde el zócalo o plinto que asienta en el podio, con la basa, columna y capitel, arquitrabe, friso, y los canes y todos los demás miembros de la cornisa y corona tienen cinquenta y seis pies de alto» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 201). Según Selina Blasco, en el manuscrito original, Sigüenza escribe: «[...]El altura toda desde el zócolo o plinto que asienta en el poyo hasta la mocheta, base, capitel, columna, alquitraue, friso con sus triglifos y canes encima y todos los demás miembros de la cornisa y corona, tienen cinquenta y seis pies de alto [...]» (BLASCO, 1999, t. II, p. 12, nota 32). El hecho de que Santos mencione «la *diferencia de los triglifos*» que no aparecen en esta

ventanas de quatro pies [1,12 m.] de claro, vna sobre otra, que ocupan todo el largo hasta el Alquitraue. Sobre este primer orden Dorico, se leuanta con airosissimo aliento otro orden Ionico<sup>1151</sup>. Las columnas sobre sus pedestales tienen el mismo relieue, que las de abaxo, / [1657, fol. 9] xo, fingiendo que se embebe la media en el Muro, y la otra media sale a fuera<sup>1152</sup>; no ay mas en este orden, que las quatro Columnas de en medio, i encima se remata con Frontispicio, y Tempano Acroteras, y Bolas que responden a las Columnas, con el estudio, y conformidad que pide el arte<sup>1153</sup>; y sobre las dos Columnas extremas de los dos lados, que estan en el orden Dorico, corresponden vnas Piramides leuantadas en sus Pedestales<sup>1154</sup>. [**«Puerta Principal.»**] En el interualo de el primer orden Dorico està la puerta principal, que tiene de ancho doze pies [3,36 m.], y proporcion dupla en alto, que son veinte y quatro [6,72 m.]. Las lambas con sus Tresdoses, Lintel, y sobre Lintel, son todas pieças, y piedras enteras, cortadas de vna mesma Peña, de tanta grandeza, y peso, que para auerlas de traer de la Cantera, se hizo vn carro fortissimo, que tirauan quarenta pares de Bueyes, y vinieron vna a vna<sup>1155</sup>. En lo alto ay vna ventana de la proporcion de

---

frase en la edición impresa de Sigüenza, podría hacer pensar que se está sirviendo del manuscrito original para la elaboración del texto.

<sup>1150</sup> Santos suprime la explicación que había dado Sigüenza sobre los nichos: «En la parte más baja hace un nicho, donde los antiguos solían poner sus estatuas, y nosotros también ponemos nuestros santos; y cuando están estos encasamientos vacíos que no tienen nada, se llaman propiamente nichos» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 201). Como ha señalado Selina Blasco, el tema de la relación entre escultura y nicho es atractivo para Sigüenza, se refiere a ello con otros matices al describir el retablo mayor de a Iglesia principal, *vid.* BLASCO, 1999, t. II, p. 11, nota 28.

<sup>1151</sup> Fray José de Sigüenza: «Sobre este primer orden dórico se levanta luego el orden jónico, harto bien entendido [...]», Santos elimina la expresión que venía a continuación: «[...] el uno y el otro con mucho primor labrado, porque parecen los perfiles y bocelos y todas las líneas de los remates como labradas en plata» (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 201-202). Como ha estudiado Selina Blasco, la expresión «*labrado en plata*» antes que en Sigüenza sólo aparece en Villalón (1539) aunque «sin el contenido estilístico que tendrá en épocas posteriores», *vid.* BLASCO, 1999, t. II, p. 12, nota 34.

<sup>1152</sup> Fray José de Sigüenza: «Las columnas sobre sus pedestales tienen el mismo relieve que las de abajo, fingiendo que entre la media columnas de la pared y la otra media sale fuera.» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 202).

<sup>1153</sup> Fray José de Sigüenza: «De suerte que en este orden segundo no hay más de las cuatro columnas de en medio. Encima se remata con frontispicio y témpanos, acroteras, o llamémoslas almenas, con sus bolas, que responden a las columnas conforme lo pide el arte» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 202).

<sup>1154</sup> Fray José de Sigüenza: «Sobre las dos columnas extremas de los dos lados, que están en el orden dórico, no responden las columnas jónicas, sino sus pirámides levantadas sobre sus pedestales, que le dan mucha gracia» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 202).

<sup>1155</sup> Fray Antonio de Villacastín: «Sábado, 19 días de octubre de 1577, se truxo una de las jambass de la puerta principal que pesaba mil doscientas arrobas. Traíanla 48 pares de bueyes» (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 52). Fray José de Sigüenza: «En el intervalo del primer orden dórico está la puerta principal; tiene en ancho doce pies, y en proporción duple el alto, que son veinticuatro; las dos jambas con sus tresdoses, dintel y sobre dintel, son todas piezas y piedras enteras cortadas de una misma peña, y por ser de tan notable grandeza, fue menester, para traerlas de la cantera, hacer un carro fortísimo que le tiraban cuarenta pares de bueyes, trayéndolas una a una» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 202). Santos suprime el hecho de que el dintel se rompió que cuenta Sigüenza a continuación: «El dintel, por ser tan grande la distancia y el hueco, quebró por medio, aunque se hecha poco de ver, ni se teme de falsa, cosa que la tenía ya advertida Vitruvio [cita: "Vitruv., lib. 3, cap. 2"] cuando trató del ancho o hueco que había de haber de una columna a otra, aunque no cargó el sobredintel sobre el principal, con grueso de

las otras, y à los lados vnas Parrillas de S. Lorenço, labradas en la misma piedra<sup>1156</sup>. [**«Armas Reales»**] Luego al mismo Niuel, en el claro que corresponde a este, en el orden mas alto, estan las Armas Reales, esculpidas de buen relieue en la piedra<sup>1157</sup>; y sobre ellas, en medio del Frontispicio, para darles adorno, ser, y fortaleza, y para que se conozca quien es el Patron desus Blasones, y Triunfos, y desta Marauilla: [**«Estatua de S. Lorenço, Patron de esta Marauilla»**].<sup>1158</sup> se muestra vna Estatua, Imagen del Inuicto Martyr Español Laurencio, autorizando vn desahogado Nicho, puesto en pie de quinze pies [4,2 m.] de alto, de piedra muy blanca, vestido de Diacono, con vn libro en la mano izquierda, y en la derecha vnas Parrillas grandes de Bronce, doradas a fuego, que dà mucha Magestad a tan Gran Fabrica. Es obra de **Iuan Bautista Monegro**, Estatuario, natural de Toledo<sup>1159</sup>. Arrima toda esta portada al muro, ò

---

un dedo pulgar, sino que hendió con su mismo peso».. Sobre las referencias vasarianas de este episodio, *vid.* BLASCO, 1999, t. II, p. 13, nota 41.

<sup>1156</sup> Fray José de Sigüenza: «Encima tiene su capirote, harto agraciado, y sobre él, una ventana de la proporción de las otras, que son de cuatro pies de claro, y a los dos lados de ella, dos parrillas de San Lorenzo, hechas en la misma piedra» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 202).

<sup>1157</sup> Fray Juan de San Jerónimo anota en sus *Memorias* que las armas reales habían costado: «setecientos ducados» (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 393), lo mismo fray Antonio de Villacastín: «[...] el escudo de las armas setecientos ducados» (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 60). Fray José de Sigüenza: «En el mismo derecho, y en el caro que responde a éste, en el orden más alto, están las armas reales esculpidas de buen relieve en la misma piedra [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 202). Santos suprime el comentario que Sigüenza escribía a continuación sobre las armas reales: «[...] humildes y modestas, que parece las puso allí de mala gana su dueño, y así no hay otras en pared ni puerta ninguna de toda la casa, sino es en los entierros y sepulcros reales, como veremos en su lugar, ni son menester, porque de la grandeza de la fábrica muestra que no pudo tener otro señor. Y para argumento grande, que no hubo movimiento de vanagloria en el pecho de tan grande Príncipe» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 202). Fray Jerónimo de Sepúlveda el Tuerto: «En estos días andaban poniendo las armas reales, que hoy vemos, tan famosas, hechas por el mesmo oficial que hizo la custodia, y son tan lindas y costosas y están tan acabadas que no se puede desear en el mundo cosa semejante» (SEPÚLVEDA 1924, p. 75). Aunque tanto Sigüenza como Santos anotan que el escudo está labrado con la misma piedra, la imaginativa Madame d'Aulnoy en su Relación del viaje de España de 1679 prefiere afirmar que: «Las armas del rey están allí grabadas sobre una “piedra del rayo”, traída de Arabia, y que costó sesenta mil escudos el hacerlas grabar en ella. Fácil es de creer que habiendo hecho un gasto tan considerable para una cosa tan poco necesaria, no ahorraran aquellas que podían ser útiles para contribuir a la belleza de ese sitio.» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171). Esta noticia la repite VAYRAC, 1719, t. I, p. 354.

<sup>1158</sup> Juan de Mariana: «[...] hay una estatua de piedra de San Lorenzo, cuyas perfecciones revelan la acreditada mano del artista» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Albert Jouvin menciona la estatua del patrón en «[...] lo más alto de ese edificio, donde San Lorenzo está representado en mármol, teniendo una parrilla en su mano» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603). También Madame d'Aulnoy al describir la fachada principal: «[...] hasta alcanzar una figura de San Lorenzo, que está en lo alto» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171). Y el embajador del sultán marroquí Muley Ismael: «Encima de la puerta hay una estatua de piedra que los españoles pretenden ser la del religioso Lorenzo (“er-riâl”), en honor del cual ha sido construida la iglesia» (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 333).

<sup>1159</sup> Fray José de Sigüenza: «Encima de ellas, y para mostrar quién es el Patrón de tan ilustre edificio, está la figura e imagen de San Lorenzo, de una piedra muy blanca, puesto en pie en un nicho, obra de Juan Bautista Monegro, estatuario, natural de Toledo. Tiene la estatua quince pies de alto, vestido de diácono, un libro en la mano izquierda y en la derecha unas parillas grandes de bronce, doradas a fuego, que da mucho adorno y ser al frontispicio» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 202). Fray Juan de San Jerónimo anota en sus *Memorias* el día en que se colocó la estatua de San Lorenzo en la fachada principal: «En 21 de marzo de 83 día del bienaventurado Sant Benito abad, se puso la figura de Sant Lorenzo en la puerta

lienço principal de la Casa, que viene corriendo de vna Torre a otra, y se leuanta en el medio treinta pies [8,4 m.] mas alto que la Cornija, ò Corona, que da buelta a todo el Quadro, para seruirle de arrimo. Toda ella tiene de altura hasta las Bolas del Frontispicio ciento y quarenta pies [39,2 m.]; y de perfeccion innumerables grados<sup>1160</sup>.

Des- / [1657, fol. 9 vº]

### **Portadas de los lados.**

Despues desta Puerta ostentosa, como se desarrolla, y entiende el lienço tan à lo largo, ay otras dos en medio de los espacios, que se hazen desde esta Principal hasta las Torres, de bien adornada formacion, y de cien pies [28 m.] de alto cada Portada. La de la mano derecha sirue de entrada à la Hospederia del Conuento, y Enfermeria, y la otra al Colegio, y Seminario. Leuantanse dos Pilastras quadradas à los lados, que llegan a la Cornija; y las dos extremas rematan con su Acrotera, y Bola grande encima; mas las dos de adentro, suben haziendo sobre todo el edificio otros dos Frontispicios, cuyo medio ocupa vna ventana, y encima su Tempano, y Acroteras con los mismos remates. Las Puertas tienen de claro diez pies [2,8 m.] en ancho, y veynte de altura; en lo alto se miran dos ventanas de arco grandes rasgadas, vna sobre otra, con que se ocupan los ochenta pies [22,4 m.], que se leuantan estos Frontispicios, con otras guarniciones de Nichos, Tondos, y Fajas, que los hermosean<sup>1161</sup>. Estas tres Portadas en lo

---

principal del pórtico sobre la librería donde agora está” (SAN JERÓNIMO [1845] 1986, p. 361) y también su autor: “Joan Baptista Monegro, natural de la ciudad de Toledo” y el precio: “Costó la figura de S. Lorenzo que está en el pórtico de la casa, mill y novecientos ducados [...]” (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 393). Fray Antonio de Villacastín refiere la misma cifra (*vid.* VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 60). Cabrera de Córdoba de forma genérica, recuerda a Monegro, junto a Leoni, como artistas auspiciados por Felipe II: «[...] i Ponpeo Leoni Milanes, i Iuan Baptista Monegro Toledano estimados porq hazian estatuas q enbiaban al que las miraba muda voz, ciega vista, sangre fría, aquel de bronze, de marmor este [...]» CABRERA DE CÓRDOBA, 1619, p. 926. Lo mismo PORREÑO, 1639, fol. 118vº. La atribución del San Lorenzo L’Abbé de Vayrac, geógrafo de Felipe V: «La statuë est d’une Pierre très blanche, faite de la main de Jean-Baptiste Monegri, Sculpteur natif de Toledé» (VAYRAC, 1719, t. I, p. 354).

<sup>1160</sup> Fray José de Sigüenza: “En el medio se levanta la pared treinta pies más alta de la cornisa o corona de todo el cuadro, por espacio de doscientos treinta pies en largo; y aquí en este cuerpo, arrima o, como si dijésemos, apoya toda esta fábrica de la portada, con tanta majestad y grandeza, que pone admiración siempre que se ve, y siempre se hace nueva y nos detiene a que la estemos mirando y admirando.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 203).

<sup>1161</sup> Fray José de Sigüenza: «A los dos lados, en medio de los espacios que hay desde este pórtico a las torres, hay otras dos puertas tanto hermosas y de buen adorno. A los lados suben dos pilastras cuadradas hasta la cornisa; las dos extremas se rematan con su acrótera y la bola grande encima; las dos de adentro suben, haciendo sobre todo el edificio otros dos frontispicios; en medio, una ventana grande, y encima, su témpano y acróteras y los mismos remates, que todo hace una vista de majestad y grandeza. Las puertas tienen de claro diez pies en ancho y veinte en alto, jambas, tresdoses, dinteles y sobredinteles, todos de piezas enteras, labrados con tanto cuidado que no falta sino el pulimento. Tienen también capirotes o coberturas, y encima de ellos, dos ventanas grandes rasgadas de arco, una encima de otra, con que se ocupan los ochenta pies que se levantan estos frontispicios, con otros adornos de nichos y tondos y fajas que los hermosean» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 203). Sobre la correspondencia de las puertas: «[...] que la una sirve a la cocina del convento y hospedería y la otra al Colegio y seminario [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 203).

estendido deste lienço, le autorizan de modo, que la Magestad de su aspecto acompañada de las Torres de los extremos<sup>1162</sup>, es de lo grande que ha conseguido la Architectura. Adornan tambien mucho toda su grandeza, el Zoclo de lo baxo, y la Cornija de lo alto, que buela sobre vnos Canes, ò Modillones; y en medio à los treinta pies [8,4 m.] corre vna Faja con su Bozel, bien formada, que lo ciñe todo atando las Pilastras, que suben hasta la altura, y parten, y diuiden el ventanaje, dexando tres ordenes de ventanas en lo inferior, y dos en lo alto con estremada proporcion<sup>1163</sup>. **[«Ventanas».]** Las ventanas que se vèn en este lienço con las Puertas, Nichos, y Boardas del empizarrado, y Torres, son dozientas y quarenta y siete<sup>1164</sup>, que junto con lo demas, hazen vna vista admirable, como se conoce en la Estampa<sup>1165</sup>.

### **Lienço de Oriente.**

El lienço contrario a este, que mira a Oriente, tiene los mismos setecientos y quarenta pies [207,2 m.]; es vistosisimo tambien, y de muy Regia ostentacion. Haze del Perfil derecho vnas salidas, y resaltes en medio<sup>1166</sup>, que siruen de casas / **[1657, fol. 10]** casas, y aposentos Reales, y abraçan la Capilla Mayor del Templo<sup>1167</sup>, que son de mucha variedad, y le crecen tanto en la medida que contando estas salidas, tiene su fachada mas de mil y cien pies [308

<sup>1162</sup> Fray José de Sigüenza: «*Estas tres portadas hacen de gran majestad y vista este lienzo, acompañándole las torres de los extremos en buena proporción [...]*» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 203).

<sup>1163</sup> Fray José de Sigüenza: «Adorna también mucho todo esto el zoco que corre por lo bajo y la cornisa de lo alto, que es muy bien considerada en su proporción y vuela sobre unos canes o modulones de papo de paloma, que le dan harta gracia. Por en medio, a los treinta pies, corre una faja con su bocel bien labrada, que lo ciñe todo, atando las fajas o pilastras que suben de abajo arriba, que lo acompañan y hermocean, partiendo y dividiendo el ventanaje, dejando tres órdenes de ventanas en lo bajo y dos en lo alto con extremada proporción» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 203). Juan Alonso de Almela, también se había fijado en el vuelo de la importancia del vuelo de la cornisa: «[...] por arriba, junto al tejado, otra cornisa que vuela fuera un poco más por todo el ámbito, con su orden de canes que extienden hasta que comienzan las cuatro torres» (ALMELA [1594] 1962, pp. 24-25).

<sup>1164</sup> Fray José de Sigüenza: «Las ventanas y puertas con los nichos de este lienzo son doscientas veinticinco [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 203). El número no coincide con los 247 que da Santos.

<sup>1165</sup> Santos suprime la sutil alusión hecha por Sigüenza a la controversia suscitada por la orientación de la fachada principal del Monasterio: «Los que vienen ahora de Valladolid y de Ávila, por encima de estos puertos gozan mucho de la vista de este lienzo, que no se pudo poner para gusto de todos» (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 203-204). Según Selina Blasco en el manuscrito original: «Los que vienen agora de Valladolid y de Avila por el puerto de Malagón y de robledo gozab mucho de la vista deeste lienzo» (BLASCO, 1999, t. II, p. 19, nota 56). Según esta autora no existen testimonios contemporáneos a Sigüenza sobre las críticas en contra de la orientación de la fachada principal del Monasterio. Muy diferente será el sentir de los viajeros extranjeros a lo largo del siglo XVII, en concreto franceses, que verán un edificio “girado” incomprensiblemente hacia la montaña.

<sup>1166</sup> Fray José de Sigüenza: «El contrario de este que mira a Oriente tiene los mismos setecientos cuarenta pies de torre a torre. Pareciera también éste muy galano, por los resaltes y salidas que hace del perfil derecho [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 204).

<sup>1167</sup> Fray José de Sigüenza: «Las salidas y resaltes que digo hace este lienzo son tres. La primera y menor sirve para dar lugar a unos tránsitos por la sacristía y para las bóvedas bajas y aposentos reales. La segunda tras esta es mayor, sirve para que los aposentos reales de una parte y otra abracen la capilla mayor [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 204).

m.]<sup>1168</sup>, y el mucho ventanaje le ayuda à parecer mejor, porque fuera de cinco Puertas pequeñas, vna que sirue al resalte de en medio, que es el aposento Real, y dos en las Torres de las esquinas, y otra debaxo de la Sacristia con su correspondiente à la otra parte, tiene trecientas y sesenta y seis ventanas<sup>1169</sup>; **[Ventanas.]** y como aqui se vè sobre la Casa, y Aposento Real, el testero que està à las espaldas de la Capilla Mayor, de tanta altura, y buelo, lo acompaña mucho todo, aunque no dexa de desazonar algo la vista, por estar sin adornos, y desnudo<sup>1170</sup>.

### **Lienço del Mediodia.**

El lienço de Mediodia parece el mas hermoso de todos, aunque no tiene Pilastras, ni Fajas, excepto la que corre en contorno de todo el Quadro à los treinta pies [8,4 m.], y la Corona de todo el Edificio<sup>1171</sup>. Por aqui fue por donde se començò la Fabrica, y à donde se puso la primer piedra fundamental el año 1563. à veinte y tres de Abril, dia del Glorioso San Iorge, con vna inscripcion en ella que dezia: DEVS O. M. OPERI ASPICIAT. Y a vn lado: PHILIPPVS II. HISP. REX A FVNDAMENTIS EREXIT. M. D. LXIII. y al otro lado: IOAN. BAPTISTA ARCHITECTVS IX. KALEN. MAI. **[«Piedra fundamental».]** Viene à estar esta Piedra debaxo del asiento del Prior, que tiene en el Refectorio. Tiene de Torre à Torre esta Fachada quinientos

<sup>1168</sup> Fray José de Sigüenza: "De suerte que, contando estos resaltes y salidas, tiene esta fachada más de mil cien pies, como parece en la planta." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 204).

<sup>1169</sup> Fray José de Sigüenza: "*Estas diferencias y resaltes hermosean mucho esta fachada, y el mucho ventanaje que tiene la ayuda a parecer mejor, porque, si no las he contado mal, son más de trescientas cuarenta ventanas. Tiene por aquí otras tres puertas la casa, aunque pequeñas y de las que llaman hurtadas: las dos en las torres de las esquinas y la otra en medio del aposento Real, aunque también tiene junto a él otras dos de la misma suerte, una debajo de la sacristía y otra al otro lado.*" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 204). El número de ventanas de nuevo no coincide con la cifra de 366 que de Santos. La idea de que el ventanaje adorna el edificio estaba también en Luis Cabrera de Córdoba: "*Los lienços, que estas torres han ligado, / de muchos ventanajes muy vistosos [...]*" (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 137). Lo mismo Juan Alonso de Almela (*vid.* ALMELA [1594] 1962, p. 23). Las críticas al número de ventanas vienen de parte de Juan de Mariana: "*muchas ventanas*", "*tal vez muchas más de las que conviene*" (MARIANA [1599] 1950, p. 553). Con respecto a las puertas de la fachada oriental, Juan Alonso de Almela, parece ser el único que las entiende unidas a las escaleras que bajan a la huerta: "*Las otras tres de la parte oriental sirven de elegancia correspondencia de buena arquitectura, porque salen las tres de la parte meridional a la huerta del dicho Convento, cada una de dos artificiosas y hermosas escaleras, que vienen a parar en un recibimiento.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 25).

<sup>1170</sup> Aquí Santos amortigua y suaviza la áspera crítica vertida por Sigüenza en contra de la desnudez del lienzo oriental del Monasterio: "Pareciera también éste muy galano, por los resaltes y salidas que hace del perfil derecho, sino le afeara el testero que está a las espaldas de la capilla mayor de la iglesia, que, como su frontispicio, sube tan alto sobre la casa y aposento real, y no tiene fajas, ni pilastras, ni ventanas, ni otros adornos ni compartimientos, sino un paredón desnudo, y todo lo demás está tan acompañado y vestido, y hace una vista desgraciada y fría. No sé qué fue el intento del arquitecto, si ya no es que las espaldas de los templos no sufren estos adornos" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 204).

<sup>1171</sup> Fray José de Sigüenza: "[...] y parece el más hermoso de todos, aunque no tiene pilastras ni fajas, excepto la que corre en contorno de todo el cuadro a los treinta pies y la corona de todo el edificio." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. I] 1986, p. 204). François Bertaut anota en 1659: «[...] salvo el pórtico, en donde hay algunos adornos de arquitectura con columnas, todo el resto es completamente liso» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454).



y setenta pies [159, 6 m.]<sup>1172</sup>; y su mejor parecer se causa de la consecucion, y compostura de las ventanas, qui[sic] sin romperse, ni desatarse con intermedio alguno, està en cinco ordenes diuididas<sup>1173</sup>; las primeras, que son rasgadas, y vãn en continuacion desde la Torre que mira al Mediodia, y Poniente, hasta otra Diametral, que mira al Oriente, y Septentrion: se adornan con Rexas enteras de à nueue pies [2, 52 m.] de alto, cinco y medio [1,54 m.] de ancho, y son en todas ciento y veynte y vna. Las otras ventanas que està a la mitad de la altura tienen tambien Parapetos de Hierro; y jun- / [1657, fol. 10 vº] [Ventanas.] y juntas con las demas deste lienço, que en todas son trecientas y seis<sup>1174</sup>, hazen grande obra. Aqui ay tambien tres Puertas pequeñas<sup>1175</sup>, que siruen à las Cantinas, y Bobedas<sup>1176</sup>. Los que vienen de Madrid, ò Toledo,

---

<sup>1172</sup> Fray José de Sigüenza: “El paño de lienzo que mira al Mediodía tiene de torre a torre quinientos sesenta pies [...]” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 204). Selina Blasco, anota que el manuscrito original de Sigüenza a partir de la edición de 1907 figura una errata en las medidas de esta fachada, que repiten todas las ediciones posteriores, figurando “quinientos sesenta pies” en vez de “quinientos setenta”(vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 21, nota 61), en concordancia por tanto con la cifra recogida por Santos. François Bertaut anota en 1659: “*Dicen también que las del mediodía y del norte tienen 580 [...]*” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454).

<sup>1173</sup> Fray José de Sigüenza: “La razón de por qué este lienzo enamora más la vista se causa de la continuación y buena compostura de las ventanas, que tiene cinco órdenes de ellas, sin romperse ni desatarse con cosa alguna”. Santos suprime la mención al resalte que señala el lugar en dónde se alzaba la tercera torre en la primera fase del proyecto: “En medio hace una señal de un pequeño resalte, donde se parte el claustro grande de los otros pequeños y donde dije que en la primera planta se levantaba una torre.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 204).

<sup>1174</sup> Fray José de Sigüenza: “Las ventanas bajas que están al andito y suelo de toda la casa, desde la torre que mira al Mediodía y Poniente, hasta otra torre diametral, que mira al Oriente o cierzo [en el manuscrito original al margen: “que llaman de las damas”, vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 21, nota 62], tienen todas rejas enteras, porque son las ventanas rasgadas, y hacen gran hermosura. Son por todas, en los dos lienzos, ciento veinte y una rejas de a nueve pies de alto y cuatro medio de ancho, y las otras ventanas de los treinta pies, por ser también abiertas hasta abajo, tienen parapetos o antepechos de hierro. El número de las ventanas de este lienzo, con las de los empizarrados y torres, que las he contado en otros lienzos, es trescientas y seis.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 205).

<sup>1175</sup> Fray José de Sigüenza: “También hay en este lienzo tres puertas pequeñas que desde estas bóvedas bajas salen a los jardines.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 205).

<sup>1176</sup> Fray José de Sigüenza: “En todo este lienzo de Mediodía, y en el que mira a Oriente, corre una cornisa pequeña que remata en pedestal o estribo que está debajo del suelo y andito de la casa, que es de gran fortaleza y adorno, y desde ella hasta el suelo firme, que, como veremos, es jardines; en estos dos lienzos hay dieciocho pies de alto, donde se hacen unas cantinas y aposentos bajos de mucho cumplimiento y servicio, reciben harta luz con las ventanas que están debajo de esta cornisa, sobre que asientan las rejas.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 205). Toda esta parte queda suprimida en el texto de Santos, exceptuando la mención a las “cantinas y bóvedas”. Ni Santos ni Sigüenza describen en este momento las puertas y pasos de comunicación con la Botica y la Casa de la Compañía, que sí describe Juan Alonso de Almela, el cual señala tres postigos: “de la parte del convento. El uno, de que hay mas uso, que sale patio del Convento, que llaman de la enfermería, a las oficinas de la dicha botica y lugares de destilaciones de ella, como adelante se dirá, de donde se sale, por alto y por bajo, por dos postigos, a la casa de la Compañía” (ALMELA [1594] 1962, p. 25).

descubren estos dos lienços de Oriente, y Mediodia, y los traen a los ojos desde que parten hasta que llegan, deleytandose con la vista de su perfeccion admirable<sup>1177</sup>.

### **Lienço de Norte.**

El lienço, y Paño del Norte, que corresponde a este de Mediodia, se estiende de Torre à Torre los mismos quinientos y setenta pies [159,6 m.]<sup>1178</sup>. Tiene tres Puertas principales que le engrandecen mucho; las dos siruen à Palacio, y la otra al Colegio<sup>1179</sup>; la anchura de cada vna es de diez pies [2,8 m.], y el alto la Dupla, con sus Iambas, Linteles, y Estipes de mucho primor<sup>1180</sup>. Las ventanas desta fachada diuididas en sus ordenes son ciento setenta, que no las multiplicaron mas por estar al Cierzo<sup>1181</sup>; pero con la diferencia de las Pilastras, que corren de alto abaxo rematandose, y atandose con el Zoco, que sale del fundamento, y con la Faja, y Cornija superior, se muestra todo el lienço de muy cuidadoso estudio, y artificiosa execucion<sup>1182</sup>.

Esto es lo que se descubre en lo exterior del Quadro por el contorno de su grandeza; nada tiene que no quadre al buen gusto, en la igualdad gustosa de sus lienços, con tanta extension, y con tanto adorno de Portadas soberbias, de altas Torres, y de numerosas ventanas, que son en todas las que se ven por defuera diuididas por sus ordenes, mil y ciento y diez de hermosissima variedad<sup>1183</sup>. **[Plaça, ò Lonja.]** La Plaça, ò Lonja<sup>1184</sup> en que se contiene este

---

<sup>1177</sup> Fray José de Sigüenza: "Los que vienen de Madrid o Toledo traen estos dos lienzos de Oriente y Mediodía a la vista, que los recrea mucho, casi desde que parten hasta llegar aquí." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 205).

<sup>1178</sup> Fray José de Sigüenza: "El lienzo y paño del Norte, que responde a este del Mediodía, tiene la misma medida de quinientos setenta pies [...]" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 205).

<sup>1179</sup> Fray José de Sigüenza: "Este paño del Norte tiene buen adorno por las tres puertas principales que hay en él. La primera sirve al patio de palacio y casa de la Reina y caballeros; la otra, que está en el medio, sirve a las cocinas y otros oficios de la casa Real, y la tercera, al colegio." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 205). Diego Pérez de Mesa: "por la más oriental se entra al patio, y quarto de la Reyna, y por la segunda al patio, y quarto de los cavalleros. Por la tercera se entra al patio que llaman de las cenizas, cerca de los seminarios, hazia el colegio de los frayles." (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 145).

<sup>1180</sup> Fray José de Sigüenza: "Tienen de ancho diez pies, y veinte de alto, con sus jambas, dinteles y sobredinteles y estipes o trasdoses de piezas enteras con sus capirotes, que se sustentan en los modillones que hacen remate en los estipes. Está muy bien labrado todo el paramento [...]" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 205).

<sup>1181</sup> Fray José de Sigüenza: "Por estar al cierzo fue necesario no tuviese tantas ventanas, y así no tiene sino ciento setenta ventanas [...]" (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 205-206). Según Blasco, en el manuscrito original: "160 ventanas", corregido sobre el número 218, tachado (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 23, nota 70). Santos suprime lo que decía Sigüenza a continuación: "aunque pocas veces habitan aquellos aposentos en tiempo que haga mal el cierzo, pues no acostumbran venir aquí los Reyes sino en verano, cuando este aire es saludable y se desea." (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 204-205).

<sup>1182</sup> Fray José de Sigüenza: "Está muy bien labrado todo el paramento, y corren de alto a bajo sus pilastras, que se rematan, atan y hacen obra con el zócalo bajo, faja y cornisa alta: de suerte que ningún lienzo está con tanto ciudado labrado." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 205).

<sup>1183</sup> Fray José de Sigüenza: "De suerte que las ventanas de todos los cuatro lienzos, con las cuatro torres de las esquinas, y las cerceras de los tejados y de los capiteles de las mismas torres; al fin todas las que se ven por fuera antes de poner el pie dentro de los umbrales de la casa, son mil ciento diez ventanas. El número de las que hay dentro, si se ponen en él también las puertas, será difícil de contarse; yo no he tenido paciencia ni cabeza para ello." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 206).

Quadro, que es el anterior ambito que la circunda, tiene por la entrada principal docientos pies [56 m.] de ancho àzia el Poniente; y corre con la misma distancia dando la buelta al Septentrion con vn Antepecho de Piedra Berroqueña, haziendo sus diuisiones, y Puertas, que se cierran con Cadenas. El suelo està todo repartido con grandes Losas de la misma Piedra, que se vàn trauando, haziendo compartimientos correspondientes à las Fajas de las Paredes de los / **[1657, fol. 11]** los lienços, y al orden de los claros de las Puertas, y Ventanas con muy buena consonancia; y fuera del Antepecho, que corre de esquina à esquina Diametral, se haze vna espaciosa calle de passo comun, y ordinario, que por la parte de Poniente se ensancha hasta vna Muralla, que sustenta el terraplano de la cuesta que haze alli la sierra: y por la del Norte hasta las Casas de los Oficios de Palacio, que se vèn enfrente. **[Terraplano.]** Al Mediodia, y Oriente viene a ser la Plaça, ò Lonja vn Terraplano, que sale cien pies [28 m.] del Quadro, y terminandose en vn Antepecho desde donde se vè la Huerta, va cercando los dos lienços, y haziendo sus salidas por el de Oriente, sustentado de vna Muralla de Arqueria rustica, que llaman obra Romana, hasta rematar en la esquina de la Torre del Cierço. Haze esta muralla por el contorno muy excelente vista; y todo el Terraplano està lleno de Iardines curiosos, Fuentes, y adornos, de que hablaremos despues; que aora nos llama lo principal, que es primero que lo accessorio; y es bien que vamos discurriendo singularmente por todas aquellas partes, que muestra la estampa en la Area interior del Quadro, y que no la dexemos de la vista, para la mejor, y mas clara inteligencia; que por las señas que se dieren, se conocerà en ella la parte de quien se habla, y serà lo mismo que irlo mostrando, y enseñando en su original.

---

<sup>1184</sup> Juan de Mariana concluye su descripción de El Escorial anotando que tiene: “[...] *al occidente y al norte una plaza bien empedrada, nada pequeña, que no deja de tener al norte ciento cuarenta pies de anchura, y al occidente, por donde tiene su entrada principal, muy cerca de doscientos.*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 555). En el Discurso I que hemos venido citando, Sigüenza no incluye la descripción de la Lonja ni de “ninguno de los ornatos que tiene por el contorno” ya que a su juicio: “Primero se ha de ver lo principal que vengamos a lo accesorio” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 206).

### DISCURSO IIII.

#### Division del Quadro en sus partes principales, y descripción del Portico\*.

DIVIDESE Este todo en tres partes principales, que llenan lo interior del Quadro, de tan admirable grandeza, que cada vna dellas bastará para ilustrar la mas poderosa Monarquía. La que se divide en medio, caminando desde- / [1657, fol. 11 vº] desde Poniente à Oriente, es la entrada General, Portico, y Templo, que con la Magestad, que muestra dà a entender, que es la habitacion de Dios. La del Mediodía descubre cinco Claustros hermosos, quatro menores, y el Principal, que toma tanto como todos, y pertenecen al Convento. La otra, que es la de Septentrion muestra otros cinco de la misma correspondencia primorosa, que pertenecen à los Colegios, y Palacio. Todas ellas se vnen, y se imitan en la traza, y disposicion, desde el fundamento a la altura, con grande igualdad<sup>1185</sup>.

Los Tejados vnos con otros se traen entresi, y se cruzan buscándose de vna parte a otra, y haciendo vn agradable lauerinto, ya emplomados, ya cubiertos de Pizarra, y varreados à distancias con Planchas de Hierro, que los fortalecen, y aseguran.

---

[1681, fol. 9vº]<sup>1186</sup>

---

\* La principal fuente utilizada por Francisco de los Santos es el Discurso II del Libro IV de fray José de Sigüenza que lleva por título: "Lo que se ve entrando por la puerta principal del pórtico, del patio o atrio que está delante de la iglesia, la fachada de ella y torres de los lados, con el vestíbulo" (*vid.* SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 206-217).

<sup>1185</sup> El padre Juan de Mariana también distingue tres partes: "Está dividido todo el monumento en tres partes: á mediodía está el convento de los monjes jerónimos, que constituye ya de por sí la mitad de la obra; al norte la academia destinada á la instrucción, ya de los monjes jóvenes de la misma orden, ya de algunos externos que viven allí en comunidad á costa y expensas del Rey, único que puede dispensar tan singular y pingüe beneficio; al oriente el vasto palacio real, residencia de los príncipes en tiempo de verano. Rodeado de todos estos edificios campea en medio de una plaza y en un lugar más elevado un templo de arrogante estructura, todo de sillería y abovedado." (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Jacobo Sobieski, caballero polaco de viaje por España en 1611, menciona en su Diario las diferentes partes del monasterio, condensando en un párrafo los habituales topoi referidos al edificio: "No cabe duda, es una obra magnífica, costosa y digna de admiración; grande, con un soberbio monasterio de la orden de San Jerónimo, una preciosa iglesia y un palacio que sirve de residencia al monarca con toda su familia cuando va por allí. Las divisiones entre la casa real, servidumbre de los monjes, gente lega y artesanos, están muy establecidas. El colegio tiene su edificio separado, un seminario junto al claustro, dos bibliotecas, boticas del monasterio, con el brillo del oro, la plata, perlas y piedras preciosas en todas partes. [...]" (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187). El mariscal Antoine de Gramont afirma que: "En cuanto a El Escorial, separadamente se pueden ver allí las cosas más hermosas; pero todo en conjunto compone una magnificencia y una riqueza sorprendentes" (GRAMONT [1659] 1999, vol. III, p. 375).

<sup>1186</sup> *Idem*: 1698, fols. 9vº-10.

[...] y aora estàn mas defendidos, porque en su reedificacion, des- pues / [1681, fol. 10] pues del Incendio, se mirò mucho en esso para en adelante, haziendo Bobedas en lo interior de sus[sic] altura.

---

Vnas Parrillas se vèn formadas entre todos ellos; que hasta en esto quiso el dueño significar el fin, que le mouiò a la ereccion deste edificio compuesto de tan marauillosas partes<sup>1187</sup>. Vamos aora discurrendo por cada vna dellas, para que se vea el artificio con que se responden, y la conformidad con que se miran; y sea primero la de en medio, que es el Portico, y el Templo, porque vaya Dios delante.

---

En la *Quarta parte*, Santos cuenta con detalle cómo se reedificaron las cubiertas tras el incendio de 1671 siendo prior fray Marcos de Herrera: «[...] su Magestad le hizo, y nombrò de la Junta misma, añadiendo este titulo al de Superintendente», los ministros de la junta «à las instancias que hazia el Prior en las Juntas, daban titulo de viuezas [...] Al fin llegaron à juntarse para la eleccion de la Traza que se auia de executar; y aunque huuo tambien sus diferencias, se eligiò por mas acertada la que auia ideado, y delienado Bartolomè Zumbigo, Ciudadano de Toledo, Atchitecto de merecida fama, Maestro mayor de las obras del Arçobispado, que en aquella Real Casa de San Lorenzo auia maestreado la obra insigne del Pantheon. Esta Traza tenia las calidades que se pedían; dexaba en su altura, y forma antigua los Cubiertos de la Fabrica, empizarrados como antes, y algo mas planos los Caballetes, para poder andar por ellos quando fuesse menester, y Bobedas inmediatas à ellos, para defensa del fuego en caso de encenderse los Pares, y entablamentos altos, y à trechos Atageas, y Escaleras para poder subir con presteza. Para dar vuelo à estas Bobedas, que nuebamente introducía, dispuso por lo interior, y exterior, sobre el macizo de las Paredes de casi todo el Edificio, vnos Bancos de Albañileria de cinco pies de alto, en los quales cargassen las Armaduras, para dár tambien lugar, y anchura à las habitaciones altas. Esta inuentua de los Bancos diò a ver en la execucion la importancia, pues pudieron con ella hazerse Bobedas inmediatas à los Cubiertos, que era cosa que se dificultaba mucho, auiendolos de dexar en la misma altura, y forma que tenian antes; y se pusieron hazer tambien en otras piezas de la Casa, escusando la madera que antes tenian en sus techumbres, para que en quanto fuesse factible se escusasse el peligro. En otras Piezas, y habitaciones disponia la Traza Cielos rasos, y Bobedillas; y en todo se viò estar muy bien advertida, y estudiosa, por lo qual se mereciò la eleccion entre las demàs, que auian delineado otros Maestros de Architectura, procurando esmerarse cada vno en el acierto» (SANTOS, 1680, p. 237). En definitiva fue la traza preferida «porque preservaba el Edificio de el fuego en todo lo possible, y le dexaba en la misma forma antigua, no innouando otra cosa, sino las Bobedas en lo interior, [...] y los Cielos rasos, y Bobedillas en diferentes Quartos, que [...] quedaron al passo que mas resguardados, mas hermosos» (SANTOS, 1680, p. 237).

<sup>1187</sup> El primero en mencionar la similitud entre la planta del monasterio y la parrilla de San Lorenzo, fue Juan Alonso de Almela: convirtiéndose después en uno de los más populares topoi del monumento. En 1599 el padre Juan de Mariana: “Es la planta de esta inmensa fábrica cuadrada, menos por la parte de oriente, donde brilla el palacio real, con el cual dio su ilustre arquitecto al conjunto del edificio la forma de las parrillas en que fue martirizado nuestro san Lorenzo.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). En 1611, el caballero polaco Jacobo Sobieski no duda en escribir en su Diario de viaje: “La estructura de esta obra forma una parrilla a imitación de la en que San Lorenzo sufrió su martirio” (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187). Madame d’Aulnoy tampoco podía ser menos en referir la singular analogía: “Es un gran edificio cuadrado; pero más allá de lo cuadrado se encuentra una prolongación que sirve a los edificios de la entrada [ ! ], y representa de ese modo, una parrilla que sirvió al suplicio de San Lorenzo, patrón del monasterio.” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

## Portico<sup>1188</sup>.

En entrando por la Puerta principal, lo primero que se pisa, es vn Zaguan, ò Vestibulo, que atrauiessa desde la parte del Conuento, hasta la del Colegio, de anchura de treinta pies [8,4 m.], y de largo ochenta y quatro [23, 52 m.], con sus Pilastras Arcos, y Lunetas en toda su distancia de Arquitectura muy bien entendida. Encima deste viene à estar la Libreria, y tiene à los testeros de los lados dos Puertas, la vna para la Procuracion, y la otra para las Aulas del Colegio, con dos ventanas sobre ellas<sup>1189</sup>, y enfrente tres Arcos grandes, por donde se sale à vn Patio de la mayor ostentacion que se puede significar<sup>1190</sup>. Aqui dà luego en los ojos el Frontispicio Insigne del Templo habitacion de Dios, y Basilica de Laurencio, con dos altas Torres a los lados, y en medio la Copula del Cimbório<sup>1191</sup>, que por si y por / [1657, fol. 12] por sus dueños se eleuan mas que los Pyramides de Egypto. Vense grandes Colunas, y intercolumnios; Arcos soberuios; Estatuas Regias; fuertes Cornisamentos; ayrosas Pilastras; multiplicado ventanaje, en bien compartidos ordenes; y al fin vna mezcla de grandezas, que hazen vn efecto estraño en la curiosidad de quien las mira<sup>1192</sup>. [«Efecto de Architectura.»] Nadie entra en este Patio, que no le suceda lo que quando

---

<sup>1188</sup> Jehan LHermite: "Separa estos dos cuerpos principales de habitaciones [convento y palacio] una notable distancia, la cual comprende la iglesia principal, lo que llaman aquí el patio real y la puerta principal [...] por donde esta fábrica permanece relacionada e incorporada, de modo que casi por todos los lados tiene acceso, entrada y salida a la mencionada iglesia. [...] pasando el mencionado portal, nos encontramos de repente con un patio muy bello y espacioso por un lado y por el otro con los dos cuerpos principales de esta casa, que son el monasterio y el colegio, que allí muestran por todos los lados un muy bello y agradable aspecto con una infinidad de ventanas [...]" (LHERMITE [1597] 2005, pp. 319 y 322).

<sup>1189</sup> Juan de Herrera: "Pórtico al entrada de la puerta principal que es común al convento y al colegio." (HERRERA [1589] 1998, fol. 13 v). Describen también esta zona Diego Pérez de Mesa (vid. PÉREZ DE MESA [1587] 1966, p. 140), Luis Cabrera de Córdoba (vid. CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 166), Juan Alonso de Almela (vid. ALMELA [1594] 1962, p. 26). El Padre Juan de Mariana: "Sigue tras la puerta principal un vestíbulo vasto y capacísimo, sobre el cual carga la biblioteca [...]" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553).

Fray José de Sigüenza: "Lo primero se pisa un zaguán o pórtico común, que atraviesa desde la parte del convento a la del colegio, de anchura de treinta pies, y largo ochenta y cuatro [...]" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 207). Fray José de Sigüenza: "En los testeros de los lados encima de la cornisa están dos ventanas abiertas para los aposentos que allí se hacen, y debajo hay dos puertas cuadradas: la una para la procuración y la otra para las aulas del colegio." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 207).

<sup>1190</sup> Juan de Herrera: "Patio descubierto que divide el colegio, y el convento." (HERRERA [1589] 1998, fol. 13 v). Juan Alonso de Almela: "hermosa plaza" (ALMELA [1594] 1962, pp. 26-27). Fray José de Sigüenza: "[...] en la frente tiene tres arcos grandes, por donde se sale a un patio grande [...]" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 207). El embajador del sultán de marruecos Muely Ismael: "Se ve en el interior del patio un gran y vasto enlosado [...]" (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).

<sup>1191</sup> Fray José de Sigüenza: "Salen, pues, por estos tres arcos grandes a un patio hermosísimo, donde da luego en los ojos la fachada y frontispicio de la iglesia principal, con sus dos torres altas a los lados, y por cima del mismo frontispicio se descubre la aguja y parte de la cúpula del cimbório principal, que hace un efecto y mezcla extraña." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 207).

<sup>1192</sup> Fray José de Sigüenza: "Las grandes columnas e intercolumnios y arcos soberbios; las figuras y estatuas descomunales (aunque bien proporcionadas) de los Reyes; las cornisas fuertes y de grande vuelo; las pilastras, las gradas y tanto orden de ventanas por el contorno del claustro o patio, y todo con tanta puntualidad y correspondencia [...]" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 207).

impensadamente oye vna ordenada musica de consonante armonia; y es, que la que tiene aquí la Architectura, toca en la vista, como la Musica en el oydo, y causa vna gustosa suspension en el alma, que la recrea, ensancha, y engrandece; que estas cosas puestas en razon, arte, y medida, son muy de su fabrica interior, y simbolizan mucho con el espiritu, que fue criado para Templo de Dios<sup>1193</sup>. [**«Aug. L. 2. de ord. c. II».**]

Tiene este Patio de largo, desde los Arcos por donde se entra, hasta las Gradas por donde se sube al Templo, ciento y nouenta pies [53, 2 m.]; y desde la primera Grada hasta los Arcos de enfrente, que corresponden en la Fachada, quarenta [11,2 m.]; que son en todos doscientos y treinta pies [64,4 m.]; y de ancho ciento y treinta y seis [38,08 m.], que es el orden de la primera proporcion que pide Vitruvio en los Porticos [**Vitr. I.6.c.4**]<sup>1194</sup>. Las Paredes de los lados están labradas de Silleria, con distribuidas Pilastras de grande releuacion, y entre ellas cinco ordenes de ventanas, que parten la altura, y largo con toda conueniencia vistosa. A los quinze pies [4,2 m.] corre una Faja, ò media Cornija por el contorno; y lo alto se remata con vnos Canes, ò Modillones quadrados, que sustentan el resalte de la Corona<sup>1195</sup>. En viendo este, se conoce à lo que pudieron

<sup>1193</sup> Clímax emocional y estético. Santos con respecto a Sigüenza parece subrayar la idea de la correspondencia agustiniana, al margen cita *De Ordine* de San Agustín: “*Aug. l. 2. de ord. c. II*”. Fray José de Sigüenza: “[...] y todo con tanta puntualidad y correspondencia, causa en el alma novedad y admiración: parece que se ensancha y se recrea y engrandece, por la combinación o respuesta que dentro tiene, y reclama con las puestas en arte, como le acontece con la música y pintura, y con otras cosas que tiene razón y medida, y con ninguna (a lo que creo) tanto como con la Arquitectura, y por estar ella a posta para ser templo de Dios.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 207).

<sup>1194</sup> Dice Vitruvio, en el capítulo IV del Libro VI: «Las longuras, y anchuras de los soportales, son en tres maneras. El primer genero se distribuye de manera, que como la largura se diuida en tres partes, se les den tres de anchura. El otro como se diuida en tres partes, las dos partes se le den a la anchura. El tercero se haze en quadro con lados yguales, y en el quadro se echa vna linda diagonal, y quanto espacio tuiere aquella linea, tanta largura se dara al portal» (VITRUVIO/URREA, 1582, fol. 83). La cita la recoge Santos de Sigüenza: «Tiene (digo) en largo, desde los arcos por donde se entra hasta las gradas por donde se sube al templo, ciento noventa pies, y desde la primera grada hasta los arcos de la fachada cuarenta, que son todos doscientos treinta pies, y de ancho ciento treinta y seis, de suerte que guarda el orden de la primera proporción que Vitrubio quiere tengan los pórticos [Vitruv., lib. 6, cap. 4], porque no hay cosa, o son muy pocas, que no guarden en esta fábrica las reglas del arte cuando alguna mayor necesidad o el uso de los moradores no lo impide» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 563). El padre Mariana también recuerda las medidas del patio: «Sigue tras el vestíbulo un patio de doscientos treinta piés de largo, sobre cerca de ciento treinta de ancho [...]» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). François Bertaut consideraba el patio de Reyes: «[...] el más razonable de todos, es aquel por donde se entra a la iglesia, cuyo pórtico es muy hermoso y elevado en varios escalones. Tiene 190 pies de largo y 130 pies de ancho; pero como los cuerpos de edificios son muy altos, no tiene mucho aire» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454).

<sup>1195</sup> El padre Juan de Mariana comenta del Patio de los Reyes: “[...] que no tiene columnas ni galería alguna sino por la parte que está unida al pórtico del templo [...]” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Fray Antonio de Villacastín, obrero mayor, anota en sus Memorias el lugar en dónde se colocó la última piedra de la fábrica en 1584 en la cornisa septentrional del Patio de Reyes: “En 13 días de septiembre de 1584 se asentó la postrera piedra deste edificio de San Lorenzo el Real, que fue [en] una cornisa á la paré del pórtico á la mano izquierda como entramos por el patio del pórtico; en la cual se hizo una + negra en el papo de paloma y en el sobrelecho della se hizo una caxa adonde se puso un escrito en pergamino, el día y año, los Evangelios con otras cosas santas y quién era Rey y Papa, y prior desta casa

llegar los famosos Porticos Romanos, el de Cesar Augusto en el Palatino, el de Gordiano en el Campo Marcio, el de Agripa en su Pantheon, con todos los demas, que celebrò la Antigüedad.

### Portada de la Iglesia.

La Fachada, ò Testero de la Iglesia, es de las cosas mas bien dispuestas que tiene este Edificio; nunca el orden Dorico, a que pertenece, vniò mas bien la fortaleza a la hermosura. Tiene cinco Arcos muy grandes de claro de ca- / [1657, fol. 12 vº] catorze pies [3,92 m.], y de alto su proporcion dupla, que siruen de entradas para el Vestíbulo, que està delante del Templo, y singularmente los tres de en medio, estàn entre seis Columnas robustissimas<sup>1196</sup>, cuyas Basas, y Capiteles, Alquitraue, Friso, Cornija, y Corona, con la diferencia de los Triglifos, Metopas, y Canes, se miran, como formados de Plata, y la reparticion de todo, con tan estudiosa proporcionalidad, que no echarà menos el Mayor Artífice ninguno de los primores Doricos en la disposicion de este Cuerpo<sup>1197</sup>. Sirue de Pedestal, ò Peaña[sic]<sup>1198</sup> vna Plaça de treinta pies [8, 4 m.] de ancho, leuantada siete Gradadas, que toman diez [2,8 m.], que son los quarenta [11,2 m.] añadidos al largo del Portico [**«Precepto de Architectura. Vitruv. L. 3. c.2»**]. Buen precepto de Architectura, poner Gradadas a la entrada de los Templos, por la autoridad que les dãn, y porque aduiertan los que suben, que caminan a cosa mas alta, para que no falten en la reuerencia<sup>1199</sup>. El

---

y otras cosas de memorias" (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 59). Fray José de Sigüenza: "Las paredes de los lados (no tiene arcos ni cosa cubierta) están bien labradas de sillería, con pilastras a trechos, en buena proporción, entre las pilastras cinco órdenes de ventanas unas sobre otras. A los quince pies corre una faja o media cornisa por el contorno, y en lo alto se remata con unos canes o modillones cuadrados, que sustentan el resalte de la corona, que todo es muy hermoso." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 208). Santos suprime la nota que Sigüenza ponía entre paréntesis y que resultaba significativa teniendo en cuenta la existencia de pórticos laterales en una de las últimas versiones del proyecto de Juan Bautista de Toledo que ilustra el conocido como "Diseño C". (vid. BUSTAMANTE, 1994). También comentaba la ausencia de arcos el padre Mariana: "no tiene [el patio] columnas ni galería alguna sino por la parte que está unida al pórtico del templo" (MARIANA [1599] 1950, p. 553).

<sup>1196</sup> Jehan Lhermite: "[...] hay un frontispicio muy soberbio y suntuoso, que es el de la iglesia, que ha sido plantado y elevado entre dos muy bellas y altas torres [...] en el cual hay cinco grandes puertas con arcada que están muy bien proporcionadas y divididas por seis columnas agrupadas de par en par [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 322 y 325). Juan de Mariana: "Consta este pórtico de seis columnas [...]" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Fray José de Sigüenza: "El de la iglesia [el testero], que es el principal, tiene cinco arcos muy grandes: los tres de en medio y por donde se entra al vestíbulo que está delante del templo están entre seis columnas [...] el claro es de catorce pies, y el alto en su proporción dupla. El orden es dórico [...]" Santos suprime aquí la digresión de Sigüenza acerca del orden dórico en la cual afirmaba: "[...] porque ya saben todos que está tomado de la proporción y fábrica del hombre" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 208).

<sup>1197</sup> SIGÜENZA [1605] 1986, p. 208: "Las basas de estas columnas, capiteles, arquitrabe, friso, triglifos, metopas y canes, cornisa y corona, labrado como en plata, y todo tan bien repartido y de tan buenas proporciones: miembros y cortes de las piezas, que puede aprenderse en ello cuanto en esta orden se desea de perfección".

<sup>1198</sup> Errata que se repite en las cuatro ediciones.

<sup>1199</sup> Santos toma de Sigüenza la referencia sobre la idoneidad de las gradadas de acceso al templo, cita de Vitruvio incluida: «Sirve de pedestal o peana una plaza que se levanta con siete gradadas y tiene treinta pies de ancho y las gradadas ocupan diez, que fueron los cuarenta pies que dijimos se añadieron al largo de este atrio. Hicieron con estas gradadas muchos efectos de gran primor en arquitectura. Lo primero,



orden que tienen en su asiento las seis Columnas es estremado, las quatro, dos de cada lado, están juntas de suerte, que no ay de vna a otra, sino medio Cuerpo de distancia de Coluna por el Escapo baxo. Las otras dos, distan por dos Cuerpos y medio, y algo mas entre si; y leuantandose quarenta y cinco pies [12, 6 m.] de altura, con Basas, y Capiteles à sustentar el Alquitraue, y Friso con los demas miembros: viene à tener este orden, desde el Zoco de la Basa, hasta la Mocheta de la Cornija, cinquenta y cinco pies [15, 4 m.] de alto bien compartidos<sup>1200</sup>.

### **Estatuas del Portico<sup>1201</sup>.**

que se subiese al templo por gradas, precepto de todos los buenos arquitectos. Enséñalo así Vitrubio [Vitru., lib. 3., c. 2.], porque dejado aparte les da mucha majestad y los defiende de las injurias del tiempo, aguas y otras inmundicias, es bien que los que van a ellos adviertan que como van subiendo se han de ir levantando con las almas de todo lo terreno, como por las gradas que suben levantan los cuerpos del suelo» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 564). Realmente Vitruvio en el capítulo segundo del libro tercero no «enseña» a poner gradas delante de los templos, lo que sí recomienda, en el capítulo tercero, en el que trata de: [...] *las fundaciones y columnas [...] assi en lugares solidos, y macizos, como en los que no lo son* [...] Las gradas en la frente del templo se han de hazer de manera que sean siempre impares, porque quando con el pie derecho se sube la primera grada, tambien en lo alto del templo se pone primero el pie derecho [...]» (VITRUVIO/URREA, 1582, fol. 41v<sup>o</sup>). Recomendación que recogen ALBERTI / LOZANO [1582] 1975, p. 31 y PALLADIO [1570] 1988, p. 135, y a la que también se había referido Sigüenza, parte que omite Santos: «Así también quieren que sean siete o nueve estos escalones, porque entrando con el pie derecho en el primero, con el mismo pisen en el alto y en suelo del templo, y no entren con pie izquierdo ni con cosa aviesa» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 564).

A las gradas se habían referido acriticamente Juan de Herrera, al indicarlás en el primer diseño: «Paseadero lonja y peaña[sic] de la delantera del Templo a la qual se sube por las gradas [...] Gradas que suben a la lonja, y al pórtico que esta a la entrada del Templo, y entre las dos porterías» (HERRERA [1589] 1998, fol. 13); también en sus descripciones PÉREZ DE MESA [1587] 1966, p. 140; MORIGI [1593] 1970, p. 18; ALMELA [1594] 1962, p. 27; Lhermite: «[...] para entrar en la iglesia se sube por siete bellos escalones de piedra, lo que es la base y planta del mencionado frontispicio [...]» (LHERMITE [1597] 2005, p. 325); el padre Mariana «[...] se sube por siete grandes y espaciosas gradas» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553).

<sup>1200</sup> Fray José de Sigüenza: «Tienen estas seis columnas lindo orden, las quatro dos de cada lado están juntas, de suerte que no hay entre una y otra sino medio cuerpo de distancia por el escapo bajo; las otras dos están en buena proporción, y distan por dos cuerpos y medio y algo más entre sí. Tiene de alto todo este orden el zócalo de la basa hasta la mocheta de la cornisa, cinquenta y cinco pies [...]» (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 209-210). En el manuscrito original: «[...] medio cuerpo de coluna» (BLASCO, 1999, t. II, p. 40, nota 25). Lo que podría indicar, aunque no resulte concluyente que Santos estaría utilizando el manuscrito original de Sigüenza.

<sup>1201</sup> La decisión de sustituir en la fachada de la basílica las pirámides funerarias proyectadas por Herrera, por las esculturas de los Reyes de Israel, no está documentada, solamente Sigüenza atribuye la idea a Arias Montano. Según Bustamante el cambio habría irritado a Herrera lo que determinó su apoyo al proyecto de Prado y Villalpando, descalificados por Montano (*Vid.* BUSTAMANTE, 1994, pp. 636 y ss.; 1998, p. 56 y ss.) La decisión parece haberse tomado en 1580, año en el que aparecen las *Octavas* de Alcalá en las que por primera vez se ensalza El Escorial como nuevo Templo de Salomón (SÁENZ DE MIERA, 2001, pp. 346-349: el cual señala el precedente de los Reyes de Judá de la Capilla Real de la catedral de Sevilla, galería asociada a la construcción y exornio del Templo, que conocía Montano. Cone excepción de Asá, sustituido el El Escorial por Manases, los reyes son los mismo en ambos panteones). El 21 de diciembre de 1580 se fecha el compromiso de Monegro para realizar las esculturas.

Fray Juan de San Jerónimo refiere en sus Memorias, con todo detalle cuándo y cómo se subieron las esculturas de Monegro, incluyendo la primera descripción pormenorizada de las mismas que servirá de base textual para Sigüenza: «Es de saber que las figuras de los seis Reyes del Testamento Viejo con las jambas y cintel de la puerta del pórtico, se sacaron de una cantera de la Alberquilla, cerca del Peralejo, que son de una misma piedra blanca y granimenuda, y cada uno de los Reyes sin desbastar traian

A los cinco Arcos, encima de sus claros, corresponden à niuel cinco ventanas rasgadas de siete pies [1,96 m.] de ancho, y la Dupla, con Antepechos de Hierro<sup>1202</sup>; y luego sobre este se leuanta otro orden de grandissima Magestad, y adorno. Seis Pedestales de mas de treze pies [3, 64 m.] de alto con sus Basas, y Cornija, cargan à plomo sobre las Columnas de abaxo, y sobre cada vno sienta vna grande Estatua de la mejor piedra, y de mas lindo grano, que ofreció esta Sierra<sup>1203</sup>. Son

---

cuarenta pares de bueyes. Y en 30 de julio de 84 estando todo acabado y puesto en perfeccion, Minjares, el aparejador de cantería, hizo un ingenio de tal suerte y con tal contrapeso que subió al Rey Manases dentro de una hora, estando presente el Rey nuestro Señor, y el Príncipe D. Filippe, y las Infantas Doña Isabel y Doña Catalina. Este Rey Manases está con hábito de cautivo caído á sus pies, y una cadena y grillos entre el dicho hábito, y en la mano izquierda una escuadra y regla de medir que significa el captiverio suyo de antes, y la libertad que Dios le dio, y el tiempo que empleó despues en servir á Dios y acrescentar el culto divino y el bien público. Y miércoles primero de agosto de 84 subieron al Rey Josaphad en media hora, entre las tres y las cuatro horas de la tarde. Este Rey está en postura de legislador con el volumen de la ley en la mano tendida para darlo. Viernes 3 de agosto en las diez y las once horas del dia se subió al Rey Salomon en un cuarto de hora, porque como le pusieron grande contrapeso estando echado, se levantó súpitamente. En este dia llegó á S.M. nueva de la muerte del Príncipe de Orange. En 4 de agosto subieron al Rey David en media hora entre las tres y las cuatro de la tarde – Lunes seis de agosto se puso el Rey Ezechias que tiene en la mano un ceptro y á un lado un cabron en significación de los sacrificios que restauró.- Y el martes siguiente siete de agosto se subió al Rey Josias que tiene en la mano derecha un ceptro y en la izquierda un segur antiguo en significación de la idolatría que destruyó. El oficial que hizo estos Reyes se decía Joan Baptista Monegro, natural de la ciudad de Toledo. Diéronle por la hechura de los seis Reyes doce mill ducados de solas las manos, sin la costa del traer y subirlos á su lugar. Hallóse S.M. presente con las personas Reales al poner destos Reyes. Costó cada corona destos Reyes cuatrocientos ducados, y pesa cada una cuatro arrobas. La naveta costó trescientos ducados, y cada ceptro doscientos ducados [...]” (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, pp. 391-394). Fray Antonio de Villacastín anota la subida de una escultura sin especificar el 30 de julio de 1584, por la fecha se deduce que se trata del rey Manases: “Lunes, á 30 días de julio de 1584, se subió una de las figuras de los Reyes de piedra en la frente y entrada de la iglesia” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 58). Más adelante, cuando está refiriendo acontecimientos pertenecientes al año 1586 comenta que: “Las figuras de los Reyes questán á la entrada de la iglesia se acabaron de poner [?] las ensinias a 12 días de marzo de 1585 años. Costaron labrar las figuras sin el subir adonde están, sin las insinias, dos mil doscientos ducados cada figura [...]” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 60).

L'Abbé de Vayrac no atribuye las esculturas a Monegro, aunque sí lo había hecho con respecto al San Lorenzo. Recoge la noticia de que su colocación fue aconsejada por Arias Montano y transcribe y traduce al francés la coplilla: «De este canto, / Salieron seis Reyes, y un Santo / Y quedo para otro tanto» VAYRAC, 1719, t. I, pp. 359-360. La misma coplilla la recoge Palomino en su vida de Monegro: «[...]hizo aquellas siete eminentes estatuas de San Lorenzo, y los seis reyes de la fachada [...] figuras de tan desmesurada grandeza, que con su zócalo tienen de alto diez y siete pies: y salvo las carnes (que son de mármol blanco), todo lo demás es de piedra berroqueña; y todas siete salieron de un peñasco, o trozo de piedra de aquella montaña: y es fama, que en él dejaron grabado los artífices el siguiente epígrafe: *De este canto salieron seis reyes, y un santo, y quedó para otro tanto*. Lo cierto es, que de todas maneras son grandes estatuas, y por ellas merece su artífice nombre inmortal: las insignias o instrumentos son de bronce, doradas de molido; y las coronas de los reyes pesan de tres a cuatro arrobas» PALOMINO, [1724] 1988, pp. 83-84.

<sup>1202</sup> Fray José de Sigüenza: “Encima de los claros de los cinco arcos responden a nivel cinco ventanas rasgadas de siete pies de ancho y de alto catorce, con antepechos de hierro [...]” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 210).

<sup>1203</sup> Fray José de Sigüenza: “Encima de este orden se levanta otro de gran majestad y adorno. Otras seis pilastras de medio pie de relieve y sus ventanas a nivel con las del orden bajo con sus cornisas o capirotes, y encima otros compartimientos y fajas lisas. Delante de las pilastras hay seis pedestales que cargan a plomo sobre las columnas de primer orden, tienen algo más de trece pies de alto con la basa y cornisa; de suerte que por bajo (digo) por medio de ellos se hace un tránsito que cabe un hombre

figuras de seis Reyes del Viejo Testamento, del Tribu de Iudà, y familia de Daud, los mas pios de aque- / [fol. 13] aquella Genealogia, y que tiuieron alguna parte en aquel Templo famoso, que quiso Dios se le hiziesse en el Pueblo escogido<sup>1204</sup>. Tiene cada vna<sup>1205</sup> mas de diez y siete pies [4, 76 m.] de alto: el ropaje ostentoso, y Real; las cabeças, manos, y pies de mármol blanco, que hazen muy noble diferencia<sup>1206</sup>. Daud, y Salomon su hijo, como los principales en el Reyno, y en la Fabrica<sup>1207</sup>, està en medio<sup>1208</sup>. Luego inmediato a Daud, que està a la mano derecha, el Rey Ezechias, y junto a Salomon, a estotra parte Iosias<sup>1209</sup> y a los extremos Manases, y Iosaphat. Ciñen todos sus frentes de ricas Coronas de Bronce; dorado al fuego, que estan aora con el mismo lustre, y resplandor, que el dia que las pusieron; pesa cada vna a quatro arrobas; poco peso, para

---

holgadamente, y encima queda cuerpo para que sufra cualquier carga, y así asienta sobre cada uno una estatua grande de la mejor y más lindo grano de piedra que se halló en esta tierra.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 210).

<sup>1204</sup> Santos a partir de la edición de 1667 suprime la frase: «[...] y que tiuieron alguna parte en aquel Templo famoso, que quiso Dios se le hiziesse en el Pueblo escogido», *Vid.* 1667, fol. 13, 1681, fol. 11; 1698, fol. 11).

Jehan Lhermite: “[...] hay seis grandes estatuas de reyes de una altura de 17 pies, que son las del rey David, Salomón, Josué, Josafat, Ezequiel y Manasés; han sido representados estos reyes con sus cetros y coronas de metal dorado, con cabezas de mármol blanco y lo demás restante de la figura ha sido esculpido en la misma piedra que se ha empleado en la fábrica; estas figuras han sido admirablemente bien colocadas en sus lugares y presentan una apariencia muy airosa y de todo punto admirable, pues han sido esculpidas con la mayor majestad del mundo.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 325). El padre Juan de Mariana también menciona las seis esculturas: “[...] figuras de reyes hebreos, los que más sobresalieron por su piedad y por sus hechos [...]” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Fray José de Sigüenza: “Estas seis figuras son seis Reyes del Viejo Testamento, de la tribu de Judá y familia de David; los más píos de aquella genealogía, y que tuvieron alguna parte en aquel templo famoso que quiso Dios se le hiciese en aquel pueblo [...]” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 210).

<sup>1205</sup> A partir de la edición de 1667: «Tiene cada vna de las Estatuas mas de [...]» (1667, fol. 13. *Idem*: 1681, fol. 11; 1698, fol. 11).

<sup>1206</sup> Sobre las estatuas de los Reyes, *vid.* PÉREZ DE MESA [1587] 1966, p. 140; CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 156; MORIGI [1593] 1970, p. 18; ALMELA [1594] 1962, p. 27. Con respecto a las medidas todos coinciden en los 17 pies de altura excepto los que cuentan dieciocho, como Morigi, Almela y Juan de Mariana: “[...] tienen diez y ocho pies de altura, manos y cabezas de mármol blanco, y lo demás del cuerpo de piedra común, pero esmeradamente cincelada.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Fray José de Sigüenza: “Tienen cada una de estas figuras con el zócalo donde planta más de diecisiete pies de alto [...] Las cabezas, manos y puntas de los pies son de mármol blanco, que como es lo que se descubre de la ropa, parece podrían desnudarlas, y que quedarían todas de aquella misma blancura” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 210). Santos omite la divertida apreciación de Sigüenza quizá por considerarla inapropiada al argumento. Francisco Pacheco en el capítulo III del Arte de la Pintura cita al margen a Sigüenza (“Fr. Joseph de Cigüenza, lib. 4 de S. Ger., disc. 2”) en relación a las esculturas del Patio de Reyes que pone como ejemplo de figuras hechas con diferentes piezas: “¿No vemos los seis reyes que hizo Juan Bautista Monegro en el atrio de San Lorenzo el Real, figuras valentísimas, de diez y siete pies de alto con su zócolo, cuyas cabezas y carnes son de blanquísimo mármol y todo lo restante de otra piedra? [...]” (PACHECO [1649] 2009, p. 106).

<sup>1207</sup> Santos a partir de la edición de 1667 suprime la frase: «[...] y en la Fabrica [...]» y añade: «[...] està en medio de todos», (1667, fol. 13. *Idem*: 1681, fol. 11; 1698, fol. 11).

<sup>1208</sup> Fray José de Sigüenza: “David y Salomón, su hijo, como los principales en el Reino y en la fábrica, están en medio.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 210). A continuación Sigüenza explicaba las figuras y sus insignias, Santos prefiere dedicarles un epígrafe más abajo.

<sup>1209</sup> Fray José de Sigüenza: “Los dos que están inmediatos a éstos son el santo Rey Ezequías, de la parte de David, y de la de Salomón, Josías [...]” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 210).

el que suelen traer consigo las Coronas; miradas desde abaxo hazen buena proporcion. En las manos derechas<sup>1210</sup> tienen Cetros Reales de el mismo metal, y lucimiento; pesan los seis doze arrobas<sup>1211</sup>.

---

#### [1667, fol. 13]<sup>1212</sup>

En la otra mano tienen insignias particulares, en que se denota fueron estos Reyes los que tuuieron alguna parte en aquel Templo famoso, que quiso Dios se le hiziesse en el Pueblo escogido, y por esso se pusieron aqui, a fin de significar, que en este Templo, y Fabrica, dedicada al Culto de su Magestad Diuina en los tiempos felicissimos de la Ley de Gracia, anduuo tambien su alta Prouidencia, mouiendo (como lo hizo con estos Reyes) la voluntad del Fundador Filipo, Segundo Salomon de España, para que le hiziesse habitacion como se vè, y obrasse en ella solo, lo que estos Reyes obraron en la que tuuo entonces.

Tiene cada vno de los Reyes su titulo, ò inscripcion, en que se declara el nombre suyo, y lo que cada vno obrò en el Templo, y Casa de Dios, para su mayor culto y gloria. Estan los titulos grauados en Marmol blanco, en la Peana, y en el Plano de los Pedestales sobre que cargan las Estatuas.

---

#### Insignias de las Estatuas<sup>1213</sup>.

---

<sup>1210</sup> A partir de la edición de 1667: «En la mano derecha [...]» (1667, fol. 13. *Idem*: 1681, fol. 11; 1698, fol. 11).

<sup>1211</sup> Fray José de Sigüenza: “Tienen en las cabezas unas ricas coronas de metal doradas a fuego, que hoy en día están con el mismo lustre y resplandor que el que las pusieron. Pesan algunas más de tres arrobas, y otras más de cuatro, porque son de diversos maestros; desde abajo y para donde asientan tienen buena proporción. En las manos derechas tienen todas las figuras cetros reales del mismo metal y dorados; pesan los seis doze arrobas, y quien los mira de abajo no los juzga por grandes” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 211). Santos suprime la noticia que más nos podría interesar que es la mención a dos “maestros” diferentes que trabajan en la ejecución de las coronas. Blasco ha estudiado el tema concluyendo que se trataría de Gregorio de Salazar (el cual figura contratado para tal efecto en agosto de 1584, *vid.* VICENTE GARCÍA, 1990, pp. 137-138.) y Sebastián Hernández (recogido por: ZARCO CUEVAS, 1930b, p. 23). Según Selina Blasco, el primero habría realizado las coronas de David y Josías, idénticas de factura, siendo las otras cuatro de Sebastián Hernández. Con respecto a los cetros e insignias la atribución es más dudosa pues no aparecen mencionados en el contrato de obra (*vid.* BLASCO, 1999, t. II, p. 45, nota 46).

<sup>1212</sup> A partir de la edición de 1667 Santos añade este párrafo en el que documenta la colocación de las inscripciones de los Reyes, cuya redacción corrió de su parte. (1667, fol. 13. *Idem*: 1681, fol. 11; 1698, fol. 11).

<sup>1213</sup> A partir de la edición de 1667 suprime el epígrafe al margen.

Albert Jouvin: “[...] se entra en un gran patio, donde el pórtico de la iglesia tiene por ornamento las figuras de mármol blanco de seis reyes de Israel, que son: Josafat, teniendo un hacha en su mano; Ezequías, un navío; David, un arpa; Salomón, un libro; Josías, un papel; Manasés; un compás y una

Dauid, como batallador, y hombre de pelea, descubre por el manto la empuñadura de vn descomunal Alfange, que pesa cinco arrobas menos vna libra. La Harpa, que es tambien de Bronce, dorado a fuego, pesa quinze arrobas<sup>1214</sup>.

---

[1667, fol. 13v<sup>o</sup>]<sup>1215</sup>

[...] y como fue este gran Rey el que recibió de la mano de Dios el Diseño, y Dibujo de lo que se auia de edificar en el Templo por Salomon, y las traças de todo, como se refiere en la Sagrada Historia [«I. *Paralip. cap. 28*»], dize su titulo assi:

DAVID.

OPERIS

EXEMPLAR

A DOMINO

RECE-

PIT.

---

escuadra [...]” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603). También menciona las esculturas, aunque de forma un tanto confusa el anónimo embajador de Muley Ismael de Marruecos: “La gran puerta del medio, por la que entran para ir a la iglesia, es un pórtico de una dimensión extraordinaria, cubierto por multitud de esculturas artísticamente talladas. Frente al que penetra por esa puerta hay un ancho y vasto patio en el que se alzan pilastras muy elevadas, sosteniendo cada una, una gran estatua de piedra. Las estatuas, que están cubiertas de vestidos apropiados a cada una, están todas hechas, aseguran, de un solo bloque de piedra. Son en número de cinco [ i ]. Pretenden que representan los reyes que reinaban sobre los hijos de Israel” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).

<sup>1214</sup> Fray José de Sigüenza: “David descubre por el manto la empuñadura de un descomunal alfanje, como hombre de pelea y guerrero, por lo que no quiso Dios que le edificase templo; creo yo que tuviera bien hacer Goliath, el gigante, en esgrimir esta empuñadura sola, pues pesa cinco arrobas menos una libra. Y el arpa, que también es del mismo metal dorado, catorce y quince libras” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 211). El embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael hace un largo comentario sobre el significado y uso del arpa en España: “Sobre la primera hay grabada esta inscripción: “El profeta David”. Este personaje lleva sobre la cabeza una corona de cobre dorado, del peso de cinco “rob”, y tiene en la mano el instrumento de música que inventó. Los españoles aseguran que es aquel con el que se acompañaba al leer los salmos, y lo llaman arpa. El arpa es un gran instrumento de madera, de la altura de un hombre, y tiene unas cuarenta y seis cuerdas. Produce sonidos armoniosos y no se percibe el golpe dado por aquel que lo toca. Los cristianos hacen de él un uso frecuente y lo enseñan a sus mujeres, a sus hijos y a sus hijas. Así, es raro hallar una casa en la que todos los habitantes no toquen hábilmente el arpa. Cuando reciben y dan la bienvenida a alguien que va a verlos, hacen sonar esa arpa por él. Las personas que más cultivan ese instrumento son las hijas y los hijos de los grandes y de los notables. Incluso la usan en sus capillas, sus iglesias y los lugares en donde se entregan a sus actos de impiedad. Es el instrumento de música más usado entre ellos” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).

<sup>1215</sup> *Idem*: 1681, fols. 11-11v<sup>o</sup>; 1698, fols. 11-11v<sup>o</sup>).

Salomon, como hombre sabio, tiene vn libro en la mano izquierda, muestrase mancebo, de rostro hermoso, y habito de pacifico; simbolo admirable de nuestro humanado Dios, Rey Eterno, hermoso sobre todos los hijos de los hombres; Principe de la Paz, Archiuo de la Sabiduria inapeable<sup>1216</sup>.

---

[1667, fol. 13vº]<sup>1217</sup>

[...] Y como este Rey fue el que edificò, y dedicò el Templo de Dios con la grandeza que se refiere en la Diuina Historia [«3. *Reg. c. 7*»], dize su titulo:

SALOMON.

TEMPLVM

DNO

AEDIFICA-

TVM DEDI-

CAVIT.

---

<sup>1216</sup> Santos está utilizando dos fragmentos diferentes de Sigüenza referidos a Salomón resulta significativo lo que suprime y cómo compendia algunos términos. La primera parte de la frase: “Salomon, como hombre sabio, tiene vn libro en la mano izquierda [...]” la encontramos en: SIGÜENZA [1605] 1986, p. 211, subrayado lo que omite Santos: “Salomón tiene en la mano izquierda un libro, como hombre sabio y que escribió mucho y alcanzó más que todos los filósofos”. Líneas antes Sigüenza había escrito: “[...] y porque cuando edificó el templo aún era mancebo, lo parece así en la figura; rostro hermoso sin barba, hábito de pacífico y muy galano; símbolo admirable del Rey eterno, Señor nuestro Jesucristo, hermoso sobre todos los hijos de los hombres, arquitecto de aquel templo y ciudad santa de Jerusalén, que descendía del cielo, y piedra angular del templo, fundamento y clave, principio y fin de todo lo criado, de que también era admirable figura aquella fábrica de Salomón”. Nótese como Santos omite aquellos pasajes en los que insiste en el papel de Salomón como constructor del templo, del cual procura no hacer ninguna mención.

Antoine de Brunel menciona el Patio de Reyes, sus gradas y cuando llega a las esculturas identifica directamente a David con Carlos V y a Felipe II con Salomón: “Se entra por esa tan hermosa puerta en un patio casi cuadrado; al extremo, frente por frente de la puerta, está la iglesia. Se sube a ella por una escalinata de seis o siete escalones, que son de largos como la anchura del patio, y que se extienden de un lado a otro. El porche bajo el cual se entra está sostenido por hermosas columnas; y en lo más alto del muro hay seis estatuas, cuyas dos de en medio son de David y de Salomón, que quiere representar a Carlos V y a Felipe II.” (BRUNEL [1665] 1999, p. 285). Antes había dicho: “[...] para apretar más la comparación, quieren que Carlos V, como otro David, formó la intención de una tan santa obra, pero que habiendo sido un hombre de sangre y de guerra, Dios le había reservado al reinado de su hijo. Empapuzan con esto al ignorante extranjero [...]” (BRUNEL [1665] 1999, pp. 284-285). El embajador de Muley Ismael: “A la derecha de la estatua sobre la que está labrado el nombre de David se encuentra otra con esta inscripción: “Salomón, hijo de David”, ¡que sobre él y sobre nuestro profeta sean la oración y la salud! Su cabeza está adornada de una corona de cobre dorado que pesa cinco “rob”; su mano tiene un bastón igualmente de cobre de tres “rob” de peso. A su derecha hay otras tres estatuas como las primeras que llevan cada una como inscripción el nombre de uno de los grandes reyes que reinaron hasta esa época.” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).

<sup>1217</sup> *Idem*: 1681, fol. 11vº; 1698, fol. 11vº).

---

Ezechias, con vna Naueta de Oro, y junto à si vn Cabron, significa la restauracion del Altar, y de los Sacrificios, que oluidaron por Idolatras los Reyes de Ierusalem<sup>1218</sup>.

---

[1667, fol. 13v<sup>o</sup>]<sup>1219</sup>

[...] y como limpiando del Templo las manchas de la idolatria, celebrò el Phasè, haziendo congregar para esso a todo el Pueblo [«2. Paralip. cap. 30».], dize el titulo:

EZECHIAS.

MVNDATA

DOMO

PHASE

CELEBRA-

VIT.

---

Iosias, que en su Reinado hizo guardar la suma de la ley, hallada entonces en el volumen del Deuteronomio, y hizo grandes reparos en el Templo del Señor, destruyendo los de Baal: tiene en la mano izquierda el cetro, y el volumen en la derecha: porque es la derecha en los Reyes piadosos, el vsar de la ley de Dios, mas que del Cetro, y del Imperio<sup>1220</sup>.

---

<sup>1218</sup> Fray José de Sigüenza: *“Ezechias tiene una naveta de oro, un cabrón junto a sí, para significar la restauración del altar y de los sacrificios, y aquel Phase grande que se celebró en su tiempo, olvidada ya aquella fiesta y el misterio de ella por la idolatría de los Reyes de Jerusalén.”* (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 211-212). Existen diferencias entre el material de la naveta y el de las demás piezas, quizá porque estuviese bañada de oro, además es el único atributo del que se indica su precio: 300 ducados. Teniendo en cuenta que el precio total de todos los atributos, incluida la naveta, fue de 1000 ducados, se trata, sin duda, de la pieza más cara (VICENTE GARCÍA, 1990, p. 76, *vid.* BLASCO, 1999, t. II, p. 46, nota 51). Como testimonio de la confusión que producía la identificación de las estatuas, Cabrera de Córdoba atribuye la nave y el cabrón a Josafat y a Ezechías lo relaciona con el hacha (*vid.* CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 157).

<sup>1219</sup> *Idem*: 1681, fol. 11v<sup>o</sup>; 1698, fol. 11v<sup>o</sup>).

<sup>1220</sup> Fray José de Sigüenza: “Josías tiene el cetro en la mano izquierda y el volumen en la derecha (también es este de metal, y pesa, aunque parece pequeño, más de dos arrobas) para significar que los Reyes santos más han de usar de la ley de Dios que del cetro y del imperio, y junto con esto demuestra el gran respeto y reverencia que tuvo este pío Rey a la palabra divina, pues cuando se le leyó el volumen del “Deuteronomio”, que es como suma y repetición de la ley, que se halló en su tiempo, estándose reparando el templo, rompió su ropa en señal del gran dolor y sentimiento que tenía, viendo cuán mal se guardaba lo que Dios tenía mandado: hizo que los Sacerdotes fuesen al templo a hacer sacrificios y

---

[1667, fol. 14]<sup>1221</sup>

[...] [«2. Paralip. cap. 34»] Dize el titulo:

*IOSIAS.*

VOLVMEN

LEGIS

DOMINI

INVE-

NIT.

---

Iosaphat, que man-/ [1657, fol. 13 vº] mandò assolar, y cortar las Arboledas, y Bosques de los Dioses falsos, en que adoraua aquel<sup>1222</sup> Pueblo ciego: tiene en la mano izquierda vna Segur del mismo metal, y como renouò tambien los Sacrificios del Templo<sup>1223</sup>; boluiendo à el los Leuitas, y Sacerdotes: tiene junto à si vnos Panes, y vn Cabron<sup>1224</sup>.

---

[1667, fol. 14]<sup>1225</sup>

[...] [«2. Paralip. cap. 17»] Y dize el titulo:

*IOSAPHAT.*

LVCIS

ABLATIS

---

oraciones por él y por el pueblo, y hizo también grandes reparos en la casa del Señor, y destruyó todos los altares y bosques y templos de Baal, como estaba profetizado que lo había de hacer.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 212).

<sup>1221</sup> *Idem*: 1681, fols. 11vº-12; 1698, fol. 11vº-12.

<sup>1222</sup> A partir de la edición de 1667 suprime «aquel» por «[...] el Pueblo ciego [...]» (1667, fol. 12. *Idem*: 1681, fol. 12; 1698, fol. 12).

<sup>1223</sup> A partir de la edición de 1667: «[...]vna Segur de Bronze dorado, y como enseñò la Ley, y renouò tambien [...]» (1667, fol. 12. *Idem*: 1681, fol. 12; 1698, fol. 12).

<sup>1224</sup> Fray José de Sigüenza: “Josafat tiene en la mano izquierda una segur, o hacha de cortar leña, también de bronce dorado, que pesa dos arrobas, para mostrar el instrumento con que mandó destruir aquellas arboledas y bosques de los dioses en que adoraba aquel pueblo ciego cuando perdió la verdadera lumbre y doctrina que tenía recibida del Cielo y cómo reparó y tomó a poner en uso los sacrificios del templo; tomó a él los Levitas y Sacerdotes, y procuró se platicase y enseñase la ley del Señor, y para significar esto tiene también unos panes y un cabrón junto a sí.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. II] 1986, p. 212).

<sup>1225</sup> *Idem*: 1681, fol. 12; 1698, fol. 12.



LEGEM  
PROPAGA-  
VIT.

---

Manasès, que es el vltimo de la mano siniestra, con vna gruessa Cadena, y ropaje de Cautiuo à sus pies: tiene en la mano vn Compas, y Regla de metal dorado; para significar, que saliendo de cautiuerio por merced Diuina, arrepentido de los yerros que le pusieron en tan miserable estado: procurò con toda su potencia reparar los Muros de la Ciudad Santa, y quitar de el Templo los vanos Simulacros, que èl tan impiamente auia puesto, y restaurar el Altar de los Sacrificios, en que se ofreciessen victimas, conforme al Precepto Diuino<sup>1226</sup>.

---

[1667, fol. 14v<sup>o</sup>]<sup>1227</sup>

[...] [«2. *Paralip. cap. 34*»] Dize el titulo assi:

MANASSES.  
CONTRI-  
TVS  
ALTARE  
D. INSTAV-  
RAVIT.

---

Hazen todos vna vista verdaderamente Real, y llena de autoridad; fue su Artifice el mismo, que de la Estatua de San Lorenço de la Portada principal; y las cortò de vna mesma Piedra, tan bien acabadas, y tan grandes, que en nuestros tiempos no ay noticias de otras semejantes, y pueden muy bien compararse con las famosas de la Antigüedad.

---

<sup>1226</sup> Fray José de Sigüenza: "Manases, que es el último de la mano izquierda, está con un compás y regia en la mano, del mismo metal, a sus pies una gruesa cadena, y la ropa y despojo de cautivo significando los eslabones de sus hierros, por donde le trajo Dios a aquel estado, en que le abrió con la aflicción los ojos, y vuelto por merced divina a Jerusalén y a su Reino, procuró con todas sus fuerzas reparar los muros de la ciudad santa, y quitó del templo los ídolos y simulacros vanos que el tan impiamente había puesto; restauró el altar de los sacrificios, y ofreció en él muchas víctimas, conforme al precepto divino; aunque la que mas agradó al Señor, y de lo que aquéllas eran figura, fue la contrición y vivo sentimiento de su corazón." (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 212).

<sup>1227</sup> *Idem*: 1681, fol. 12; 1698, fol. 12.

---

[1667, fol. 14vº]<sup>1228</sup>

Las letras de los títulos son de Bronze, dado de negro, y son muy grandes; porque como están en lo alto, a la distancia puedan leerse. Pusieronse estos Titulos, ò Incripciones el año de mil y seiscientos y sesenta, que antes no las auia; y es cierto hazian falta, porque sin ellos, ni se sabia apenas que Reyes eran los que se representauan en las Estatuas, ni que significauan las insignias, ni a que fin se pusieron aqui, y cada vno dezia lo que se le antojaua. Desde el principio hizo vnas Incripciones Arias-Montano, para que desde luego se pusiessen (como refiere nuestro Historiador) en la parte donde están estas; y dize, que se perdieron. Luego el Historiador hizo otras tambien por entonces, y por ser muy largas, y que era fuerça auerlas de grauar con letras pequeñas, para que cupiesen en el Plano de los Pedestales, y que a la distancia no auian de poderse leer, con que no se conseguia el fin, tampoco se pusieron. Vltimamente, yo ofreci estas a la Magestad del Rey Felipe Quarto, sacadas del mismo Texto de la Sagrada Escritura, que se cita a la margen, vsando casi sus mismos terminos; y en el Memorial hize dibujar los [1667, fol. 15] los Pedestales, y se compartieron en ellos las letras, y se hizo Pitipie, para que su Magestad las viesse, y reconociesse la cantidad que le cabia a cada vna de las letras, respecto de la medida del Plano: y auiendo considerado estauan en todo con la conformidad que se pedia, mandò que se pusiessen luego. Ciertamente que temi les auia de suceder lo que a las otras, y con mas justa causa, por auer sido mio el cuydado, que no puedo compararme con sugetos de tanta suposicion.

---

Adornan tambien este orden<sup>1229</sup>, seis Pilastras de medio pie [14 cm.] de relieue, y sus Ventanas, à niuel con las de abaxo, con otros Compartimientos, y Fajas lisas; y remata con vn Frontispicio muy vistoso<sup>1230</sup>, en quien vna Ventana grande de Arco, rompe con harta gracia la Cornija deste orden; tiene de claro treze pies [3,64 m.], y de alto veinte y seis [7, 28 m.], y luego se mira en lo superior de todo Acroteras, y Bolas à plomo, sobre las Pilastras, quatro en las dos Esquinas, y dos en medio, con que dà fin<sup>1231</sup>.

---

<sup>1228</sup> *Idem*: 1681, fols. 12-12vº; 1698, fol. 12-12vº.

<sup>1229</sup> A partir de la edición de 1667 completa el inicio del párrafo: «Adornan tambien este orden de la Portada de la Iglesia, en que estan las Estatuas, seis Pilastras [...]» (1667, fol. 15. *Idem*: 1681, fol. 12vº; 1698, fol. 12vº).

<sup>1230</sup> A partir de la edición de 1667 añade: «[...] vn Frontispicio muy hermoso, y vistoso [...]» (1667, fol. 15. *Idem*: 1681, fol. 12vº; 1698, fol. 12vº).

<sup>1231</sup> Fray José de Sigüenza: “Esta fachada se remata con un frontispicio muy galano, y rompe con harta gracia la cornisa del segundo orden donde están estos Reyes una ventana grande de arco y ocupa buena

## Torres de la Iglesia<sup>1232</sup>.

A este Frontispicio<sup>1233</sup> hazen compañía a los lados, dos Torres de linda proporcion, y Architectura, cuyos ayrosos, y bien formados Cuerpos, se componen desde el principio hasta la altura, de mucha variedad de releuadas Pilastras<sup>1234</sup>, y bien compartid[sic], con sus Basas, Capiteles, y Cornija; y en los Intercolumnios, Nichos, y Ventanas<sup>1235</sup> con / **[1657, fol. 14]** con distribucion artificiosa, diuididos con sus Fajas por las quatro partes de sus Lienços. En lo alto tienen grandes ventanas de Arco, por donde se diuisan las Campanas; y encima de la Cornija postrera, Antepechos de Piedra, y Baraustres de lo mismo, y por Almenas dos Acroteras con sus Bolas, que responden al niuel de las Pilastras; rematanse con vna hermosa Copula, de que sale vna Linterna de ocho Ventanas con su Basa, y Capitel, y sobre ella se leuanta vna Aguja de piedra en que asienta la Bola dorada, de cinco pies [1,4 m.] de diametro, de metal Campanil, y sobre la Bola la Cruz con su Harpón, todo grande, y todo portentoso. Tiene cada vna de alto, desde el suelo, ò Peana de las Gradas hasta la Cruz, doscientos y setenta pies [75,6 m.]. Corresponden con el Cimborio Principal, y con toda la Fabrica admirablemente<sup>1236</sup>.

---

parte del tablero o témpano. Tiene de claro lo mismo que los arcos de abajo, trece pies y más, de ancho 26 y más de alto. Por remates del frontispicio están las acróteras y bolas a plomo sobre las pilastras, cuatro en las dos esquinas y una en medio.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 213).

<sup>1232</sup> Los viajeros franceses del siglo XVII mencionan los campanarios en relación visual y formal con el cimborrio de la iglesia, François Bertaut en 1659, apunta que: “[...] la cúpula de la iglesia y las dos torres que están a los lados del pórtico son de un estilo bastante bonito” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454). A. Jouvin en 1672: “[...] una iglesia en el medio, cubierta por una cúpula hecha de piedra y construida a la italiana, con dos campanarios sobre su entrada [...]” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603). El embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael afirma que la iglesia: “Está dominada por nueve grandes campanarios muy altos que se lanzan al aire; cada uno de ellos está dotado de un reloj indicando las horas y de enormes campanas [...]”. Más adelante alude a la reconstrucción del monasterio tras el incendio de 1671, afirmando que aunque: “[...] hace de eso cerca de diez años [...] El rey continúa hoy aún reparando los destrozos ocasionados por el fuego. Si los techos de esta iglesia no hubieran sido de piedra, sin ninguna pieza de madera que permitiesen al fuego extenderse rápidamente, hubiese sido destruida de arriba abajo. Sin embargo, a pesar de eso, el fuego ha llegado hasta la cima de uno de los campanarios de la iglesia y ha hecho hundir desde lo alto de éste una gruesa piedra que ha caído en el jardín situado alrededor de la iglesia. Es una piedra enorme, que actualmente resulta imposible volver a colocar en su sitio.” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

<sup>1233</sup> A partir de la edición de 1667 añade: «A este frontispicio eminente hazen [...]» (1667, fol. 15. *Idem*: 1681, fol. 12vº; 1698, fol. 12vº).

<sup>1234</sup> A partir de la edición de 1667 cambia el orden: «[...] de mucha variedad de Pilastras releuadas, bien compartidas [...]» (1667, fol. 15. *Idem*: 1681, fol. 13; 1698, fol. 13).

<sup>1235</sup> A partir de la edición de 1667 añade: «En los intercolumnios ay gran numero de Nichos, y ventanas [...]» (1667, fol. 15. *Idem*: 1681, fol. 13; 1698, fol. 13).

<sup>1236</sup> Fray José de Sigüenza: “A los lados, haciendo compañía al frontispicio y a toda la fachada, se levantan dos torres de linda proporción y arquitectura, propia fábrica de los alcázares de Jesucristo, que son sus templos, porque los romanos y griegos, por no tener uso de las campanas, no las usaron. Dan grandísimo ser y ornato a todo el edificio, y responden con el cimborio principal y con toda la fábrica singularmente. Nacen estas torres medio pie poco más adentro de las pilastras que responden a los arcos de la fachada de la iglesia, y así se esconden los dos primeros tercios de ellas dentro el edificio de los claustillos del convento y colegio, y debajo de las primeras bóvedas, están las porterías; de suerte que cuando se vienen a descubrir encima del caballete de los dos tejados sus primeros bordes, que son

## Campanas.

En la que està a la parte del Conuento estàn las Campanas, con que se tañe al Oficio Diuino; son diez y nueue entre grandes, medianas, y pequeñas; y con ellas està el Relox, que es el mayor, y mejor que se conoce en España<sup>1237</sup>.

---

[1681, fol. 13]<sup>1238</sup>

---

una medias cornisas, tienen ya de alto, desde el pedestal de las gradas, ochenta y dos pies. Desde allí se hacen otros dos órdenes y compartimientos muy galanos. Levántase sobre aquella media cornisa un pedestal de ocho pies en alto, con su basa y capitel; sobre él, dos pilastras; de cada lado, medio pie de relieve, también con sus basas y capiteles; en los intercolumnios hay dos nichos, uno sobre otro, divididos con sus fajas y cuadrados en buena proporción. En medio de estas pilastras, debajo de la faja, está una ventana cuadrada, y en medio de la faja, otra redonda, donde en la torre del convento salen las manos o muestras de las horas del reloj. Remátase este orden con una buena cornisa, que hace un vuelo grande, porque, según el precepto de Vitruvio, las cosas puestas en mucha luz y altas pierden mucho de sus tamaños en nuestra vista, y así es menester hacerlas de alguna cantidad mayor que si estuviesen cerca o cubiertas, porque las sombras que en las unas faltan sobran en las otras; y así, éstas que están cubiertas parecen mayores, y las que están al aire descubierto, menores, porque la luz las baña por todas partes. Lo mismo que hace la torre por un lado, hace por todos cuatro lienzos; el alto de este orden es de cuarenta y cinco pies, desde la primera media cornisa, donde asienta el pedestal, hasta la mocheta de esta cornisa. Desde aquí se levanta el segundo pedestal del orden postrero, que es de la misma manera que el de abajo. Solo se diferencia que aquí no hay en el medio más de una ventana grande de arco, que ocupa todo el espacio desde el pedestal hasta el filetón alto de la cornisa postrera y todo el ancho que hay entre las pilastras; y así, tiene de claro catorce pies, de ancho y de alto treinta y dos, cuatro pies más que la proporción duple, y no por esto parecen mal, porque la altura del perfil derecho se disminuye mucho en la perspectiva alta y el ancho no pierde nada. Encima de la cornisa postrera hay antepechos de piedra y balaustres de lo mismo, y por remates o almenas las acróteras con sus bolas, que responden en el nivel de las pilastras. Remátanse entrambas torres con sus tribunas o cúpulas. Encima de esta cúpula sale una linterna de ocho ventanas, con su base y capitel; hácese luego otra cupulilla encima de la linterna, y de allí sube una aguja muy alta de piedra bien labrada; sobre la aguja se asienta una bola dorada, que tiene cinco pies de diámetro; son estas bolas del mismo metal que el de las campanas y vaciadas de la misma suerte que ellas; de la bola sale una cruz grande de hierro con su arpón. Tienen de alto entrambas torres (que parecen hechas en una turquesa o vaciadas de plata), desde el suelo o peana de las gradas hasta la cornisa postrera que sube de cuadrado, ciento ochenta pies, y desde allí a lo alto de la cruz, ochenta, que son por todos lados doscientos sesenta pies.” (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 213-215).

<sup>1237</sup> Sobre las campanas se comenzó a hablar en 1570 siendo consultado Juanelo Turriano tal y como especificaba Felipe II a la Congregación el 4 de septiembre: «Si no es ido Juanelo, poned con él este oficial porque es quien mejor que nadie entenderá y entiende lo que en esto conviene [...] de quien entenderá mejor, que lo del oficial y forma y mezcla que han de llevar las campanas, nadie lo sabe como Juanelo y también para las del reloj, que se podrá comunicar entre él y Serojas». Con respecto a las campanas del reloj, la Congregación explicaba que «[...] nos parece que en ninguna manera conviene que sirvan para tañer a las horas así por la autoridad de la casa tan real, como porque necesitan al relojero, o a los que tañeren las campanas, a que tengan cuenta con el reloj, cuando dará los cuartos o las horas, y como en esto puede haber muchas veces descuido, dando el mazo el vacío, desbaratarse el reloj. Iten que en los días de fiestas principales y cuando entierran los difuntos, tañen los mozos las campanas para que se hallen todos los frailes presentes a las procesiones y entierros, y como entonces se tañen todas las campanas, si el reloj diese entonces, como no es gente que advierte tanto, quebraríase el mazo, y por ventura se seguiría otro mayor daño» (AGS, Casas y Sitios Reales, Obras y Bosques, Escorial, Legajo 4, publicado en MODINO, 1985, vol. I, pp. 297-299, Cfr. pp. 300-305).

<sup>1238</sup> *Idem*: 1698, fol. 13.

[...] estàn las Campanas con que se tañe al Oficio Diuino, fundidas nueuamente, por auer derretido el fuego las antiguas, con rara eficacia: y son en mucho numero, entre grandes, medianas, y pequeñas; y con ellas està el Relox, tambien renouado, que es el mayor, y mejor, que se conoce en España.

---

### Organo de Campanas

En la otra Torre ay otro orden de Campanas, que son en todas quarenta, [...]

---

[1681, fol. 13]<sup>1239</sup>

[...] Campanas, que en lugar de las que estauan antes, remitiò à su Magestad el Conde de Monterrey, siendo Gouvernador de Flandes, que son en todas treinta y dos, [...]

---

[...] puestas en consonancia, y se tocan con teclas como los Organos, haziendo musica concertada, como otros instrumentos, con que se festejan las fiestas principales. Es inuencion de Alemanes, y Flamencos<sup>1240</sup>. Si los Antiguos mas pagados de la soberuia de sus Edificios, vieran esta Fachada

---

<sup>1239</sup> *Idem*: 1698, fol. 13.

Se refiere Santos a las nuevas campanas realizadas tras el incendio de 1671, lo cuenta con detalle en la *Quarta parte*: Se restauraron los campanarios y se volvieron a levantar los telares de madera para las campanas, los días 21 y 22 de noviembre de 1673 se subieron las campanas del fabordón y del reloj «Auiendose fundido estas, y otras Campanas, del metal que se auia recogido de las derritió el incendio, y le cupo de esse metal à la de Fabordon el peso de cerca de quinientas arrobas, t à la del Relox cerca de quatrocientas, y salieron en el sonido, y las voces muy Magestuosas, graues, y alegres. Pusieronse para subirlas a la Torre, fortissimos Tornos en lo alto, que mouian, y tiraban mas de treinta hombre, con muy gruessas, y seguras Maromas, y algunos dias despues se subieron las demàs [...] Estàn todas al contorno con Incripciones de letras releuadas, que explican à quien està dedicadas, y el año en que se fundieron, Reynando nuestro Rey, y Señor Carlos Segundo, y el nombre del Artifice, con muy buena inuentiba, y distribución. El Fabordòn està dedicado a Nuestra Señora, que con èl se toca siempre à la Aue Maria; y el Relox al Santissimo Sacramento [...] y assi las demàs à otros Santos» (SANTOS, 1680, p. 253). Reloj: «Pusose tambien en su lugar el Artificio de el Relox con toda la variedad de sus Ruedas, y movimientos, pieza de las mejores y mayores de España, formada casi de todo punto despues del incendio, por D. Francisco Philipini, Cauallero Italiano, de el Abito de S. Iuan Lateran, de los famosos de esta Era en el Arte, y diferenciada en el Volante, respecto de lo antiguo, para mas facilidad en el manejo, y en el vso» (SANTOS, 1680, p. 253).

<sup>1240</sup> Fray José de Sigüenza: “En la [torre] que está a la parte del convento se puso el reloj, que creo es la mejor y mayor pieza que hay en España, y con él diecinueve campanas con que tañen el oficio divino; fundiéronse aquí casi todas [i]; son de diferentes suertes: grandes, medianas y pequeñas En la otra torre está otro orden de campanas; son, si no las he contado mal, cuarenta, puestas en tono, que con sus teclas como órgano tañen concertadamente y hacen la música que se podía tañer en otro cualquier instrumento, invención de flamencos y alemanes, que tienen paciencia e ingenio para esto; acá no nos suena tan bien como a ellos” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 215). Juan de Herrera: “[...] campanas que se

Insigne con las dos Torres que la acompañan, confessaran, que no deue nada à quantas Architecturas celebraron ellos.

### **Fachada de la Librería.**

En frente desta ay otra en el mismo Patio, en el testero que le corresponde, de no menor estudio, y traza, que haze espaldas a la Portada de à fuera, y tiene en medio las Librerías, sobre los primeros Arcos que dàn entrada al Portico. Aquí son Pilastras, y Fajas de medio pie [14 cm.] de relieue, las que son Columnas de media Caña, Basas, y Capiteles en la de los Reyes; y tiene tambien ventanas grandes sobre los claros de los Arcos, y otras menores encima, / [1657, fol. 14 vº] ma, cinco en cada orden; que dàn luz a la Librería, y luego otras cinco redondas, que la comunican à la alta, con que se muestra con toda grandeza este Patio, y con toda correspondencia, assi en las Fachadas, como en el Adorno de las Paredes: Ay en èl mas de docientas y quarenta Ventanas; y toda su Fabrica junta, como se ata, y se responde tan proporcionadamente, forma vn objeto, el mas apacible que puede tener la vista en este genero de Architectura; digna entrada para Templo tan Sumptuoso, como es el que luego se sigue<sup>1241</sup>.

---

tañen con tecla como Organo" (HERRERA [1589] 1998, fol. 13v). Paulo Morigi: "[...] hay dos soberbias y altas torres levantadas con grande artificio de arquitectura, las cuales sirven de campanarios con admirable proporción; sobre uno de estos campanarios están las campanas para tocar a los divinos oficios, las cuales son de admirable sonido, y en el otro hay un gran numero de campanas todas acomodadas al orden de la música, las cuales han sido ajustadas por un flamenco, de modo que no se puede percibir música más agradable" (MORIGI [1593] 1970, p. 18). *Vid.* ALMELA [1594] 1962, p. 47; CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, pp. 159 y ss. Jehan Lhermite: "Sobre una de éstas [torres] se ha puesto un gran reloj con una bellísima campana que da las horas y varias otras campanas para el servicio usual de los oficios de la iglesia y el convento, y en otra puede oírse un bellissimo acorde de campanitas que repican y se agitan del mismo modo que en nuestro país; Su Majestad ha ordenado fundir algunas de estas campanas; otras han sido llevadas allí hace mucho tiempo también por orden de Su Majestad y la mayoría de ellas han sido compradas en Lisboa o han sido traídas desde varios lugares diferentes de los Países Bajos mientras duraban los disturbios, y como Su Majestad estaba deseoso de conocer todas sus particularidades y por tener escritas inscripciones en lengua flamenca, un día me mandó ir allí a examinarlas, y de esta visita extraje la presente memoria por la cual se muestra que de entre estas campanas había una que fue traída de la ciudad de Veurne, en Steenkercke, que está en el país de Flandes [...]" (LHERMITE [1597] 2005, pp. 322-325). A continuación incluye Lhermite una detallada Memoria de todas las campanas, transcribiendo cada una de sus inscripciones y apuntando su procedencia, de las cuales únicamente seis "parecen ser de fundición moderna" con la parrilla de San Lorenzo y la inscripción PHILIPPVS II. HISP. REX.

Albert Jouvin en su ficticio recorrido por el monasterio, asegura que desde una de las torres pudo contemplar todo el edificio y "[...] oímos un carillón de varias campanas muy armoniosas [...]" (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604). El embajador de Muley Ismael también anota en su relación la existencia: "[...] de enormes campanas, que hacen sonar en ciertos momentos un número repetido de veces. El sonido que dejan oír se parece al que produciría un instrumento de música." (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

<sup>1241</sup> Fray José de Sigüenza: "La otra fachada que le responde de frente en este mismo patio, que haze espaldas a la del pórtico de fuera y tiene en medio las librerías y el zaguán o primer vestíbulo, es de la misma traza de la de la iglesia en que están los Reyes. Responden los mismos cinco arcos, y lo que en la principal son columnas de media caña, y basas, y capiteles, acá con pilastras y fajas, de medio pie de relieve. Responden también las ventanas grandes encima de los claros de los arcos, y encima luego otras cinco, algo menores, por donde recibe la luz de Oriente la librería baja, y otras cinco redondas en el

### **Vestibulo de la Iglesia.**

Entrando por los Arcos de la Fachada de los Reyes, se encuentra el Vestibulo, ò Pronao, como dize Vitruvio, que es lo mismo que Portal, que està antes de la Iglesia<sup>1242</sup>, de excelente Fabrica, con Pilastras, Encasamentos, y Nichos por todas partes, de muy buena proporcion, a que corresponden sus Capillas en la Bobeda: y sobre ser este pedazo hermoso por los Ornamentos que le perficionan, es fortissimo tambien, por estar en lo principal de la Casa, y sustentar en si mucho peso de las Bobedas, Frontispicios, y figuras<sup>1243</sup>.

### **Puertas del Conuento, y Colegio.**

Tiene à los lados dos Puertas, que se miran de frente: por la de mano derecha se entra al Conuento, y por la otra al Colegio; son quadradas, y de proporcion dupla, ocho pies [2,24 m.] de ancho, y diez y seis [4,48 m.] de alto, con Molduras, Lunetas, y Tondos, que componen sus Iambas, Linteles, y alturas. Ay de Puerta à Puerta, que es lo largo de este transito, ciento y treinta y ocho pies [38,64 m.], y tiene de ancho veinte [5,6 m.] hasta las Puertas del Templo<sup>1244</sup>.

### **Puertas del Templo.**

Estas son cinco, correspondientes à los cinco Arcos de la Fachada, formadas tambien en Arco, con la misma anchura, y altura. Sobre las dos inmediatas a la Puerta Principal, està dos

---

postrer orden para la alta. Las fajas y cornisas que ciñen todo este atrio, por todos cuatro lados, corren de la misma manera. Hay en él más de doscientas cuarenta ventanas, de suerte que es un joyel galanísimo, donde todo se responde, mira y ata, tan apacible y bien proporcionada a la vista, que todos los que en él entran quedan llenos de admiración y parece se les alegra el alma; y a mi juicio (si esto vale algo) no hay en esta fábrica cosa de mayor hermosura ni que presente tanta majestad; sola una falta tiene: que lo ven todos, y luego lo primero, y había de ser lo postrero.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 216).

<sup>1242</sup> Juan de Herrera: “*Pórtico común a la entrada del Templo, y a las dos porterías del convento y colegio.*” (HERRERA [1589] 1998, fol. 13). Juan Alonso de Almela: “*zaguán o pórtico de la iglesia*” (ALMELA [1594] 1962, p. 27). Fray José de Sigüenza: “Entre los unos y los otros arcos se hace un tránsito, que lo podemos llamar el vestíbulo del templo. Vitruvio lo llama pronao, que es decir el portal que está antes de la iglesia.” (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 216).

<sup>1243</sup> Fray José de Sigüenza: “Este vestíbulo está bien compartido con pilastras y encasamentos y nichos, de los intercolumnios, en mucha proporción, respondiendo con sus capillas en la bóveda, de suerte que es un pedazo de muy galana arquitectura, que costó cuidado, por ser una pieza tan en lo principal de la casa, y sustenta mucha carga el peso y reempujón de las bóvedas y del frontispicio y figuras; y así fue necesario se acompañasen aquí fortaleza y hermosura, haciendo con los pilastrones principales, por el grueso y entrada de los arcos y por la parte de dentro, fajas y pilastras, nichos, lunetas y otros ornamentos con que quedase galano y firme.” (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 216-217).

<sup>1244</sup> Fray José de Sigüenza: “Fuera de estas cinco puertas que responden a las de la fachada, tiene a los lados otras dos que se miran de frente; por la de la mano derecha se entra al convento, y por la otra, al colegio; son cuadradas y de proporción duple; ocho pies de ancho y dieciséis en alto; jambas y dinteles de una pieza cada una, con molduras y lunetas y tondos en lo alto, que sobra para el arco. [...] Tiene este tránsito o vestíbulo de largo, y de puerta a puerta, ciento treinta y ocho pies, y en lo ancho, veinte [...]” (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 216-217). El padre Juan de Mariana: “Debajo de este pórtico ábrese la triple puerta del templo, y á entrambos lados otras dos puertas por las que se sube, ya al monasterio, ya al colegio, y á la izquierda otra menor, por la cual se entra en el alcázar regio.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553)

Inscripciones con letras de Bronce Dorado en Marmol negro<sup>1245</sup>. En la de la mano derecha se lee el dia en que el Rey Filipo Segundo dedicò la primer Piedra deste Templo a San Laurencio Martir, que fue el de San Bernardo. Año de 1563. y el dia en que se trasladò à èl / **[1657, fol. 15]** à èl el Santissimo Sacramento, y se començò a celebrar el Sacrificio de la Missa, que fue la Vispera de la Fiesta de San Lorenzo. Año de 1586. Dize assi:

D. LAVRENT. MART.  
PHILIPP. II. OMN. HISP. REGN.  
VTRIVSQVE. SICIL. HIERV. &c. REX.  
HVIVS TEMPLI PRIMVM DEDICAVIT  
LAPIDEM. D. BERNARDI SACRO DIE.  
Ann. M. D. LXIII. RES DIVINA.  
FIERI IN EO CAEPTA PRIDIE FESTVM  
D. LAVRENTII. Ann. M. D. LXXXVI.

En la otra se declara la piedad, y deuocion con que el Prudentissimo Monarca procurò, que se consagrasse esta Basilica por Ministerio de Camilo Cayetano, Patriarca Alexandrino, Nuncio Apostolico, à treinta de Agosto el Año 1595.

PHILIPP. II.  
OMNIVM HISP. REGNOR.  
VTRIVSQUE. SICIL. HIER. &c. REX.  
CAMILLI CAIET. ALEXANDR.  
PATRIARCHAE NVNTII APOST.  
MINISTERIO HANC. BASILIC. S.  
CHRISMATE CONSECRAND.  
PIE AC DEVOTE CVRAVIT, DIE  
XXX. AVGVST. Ann. M. D. XCV.

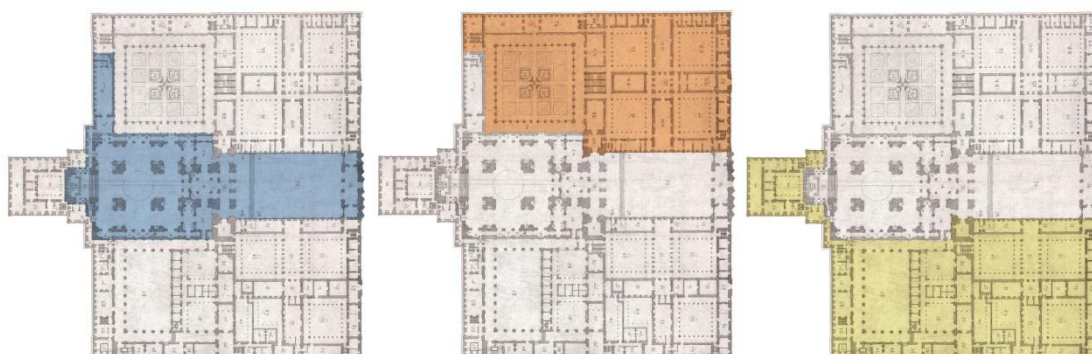
Las dos Puertas extremas siruen a dos Patinejos, que estan a los costados de el Coro, en que se reciben las aguas de los Emplomados de la Iglesia, de harto vistosa Arquitectura: y la de la

---

<sup>1245</sup> Albert Jouvin alude a la inscripción fundacional: “Este convento es la de orden de San Jerónimo, fundado por Felipe II, como lo vimos escrito sobre el pórtico, a la entrada de la iglesia, debajo de una losa de mármol negro [...]” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603).



parte del Colegio, es entrada tambien para Palacio, que todas las habitaciones de esta Casa tienen aqui sus Puertas. Entremonos ya por la del Templo, que es la de Dios, y Basilica de Laurencio, para que veamos el punto Superior a que pudo llegar la Grandeza, y el Arte.



### Parte I

«La que se diuisa en medio, caminando desde Poniente à Oriente, es la entrada General, Portico, y Templo, que con la Magestad, que muestra dà a entender, que es la habitacion de Dios».

- Pórtico. 1657-1698, Discursos IV
- Templo. 1657-1698, Discurso V
- Coro. 1657-1698, Discurso VI
- Capilla mayor. 1657-1698, Discurso VII
- Pinturas de Luca Giordano. 1698, Discurso VIII
- Relicarios. 1657-1681, Discurso VIII, 1698, Discurso IX
- Sacristía. 1657-1681, Discurso IX, 1698, Discurso X

### Parte II

«La del Mediodia descubre cinco Claustros hermosos, quatro menores, y el Principal, que toma tanto como todos, y pertenecen al Conuento. [...] Esta es la parte del Conuento, y habitacion de los Monges».

- Claustros pequeños del conuento. 1657-1681, Discurso X, 1698, Discurso XI
- Claustro principal del conuento. 1657-1681, Discurso XI, 1698, Discurso XII
- Salas Capitulares. 1657-1681, Discurso XII, 1698, Discurso XIII
- Celdas, oratorio y dormitorio del Prior. 1657-1681, Discurso XII, 1698, Discurso XIV
- Aula de escritura, camarín, noviciado. 1657-1681, Discurso XII, 1698, Discurso XIV

### Parte III

«La otra, que es la de Septentrion muestra otros cinco de la misma correspondencia primorosa, que pertenecen à los Colegio, y Palacio».

- Claustros del colegio y seminario. 1657-1681, Discursos XIII
- Claustro principal del palacio. 1657-1681, Discurso XIV
- Librería principal. 1657-1681, Discurso XV

DISCURSO V.

Descriuese el Templo de S. Lorenzo\*.

GRANDES, y muchas fueron siempre en todos los Reynos de la Christiandad las Fabricas de los Templos dedicados al Martyr Español Laurencio; que con lo inuencible de su fee, y de su constancia, y con el socorro de su Patrocinio, se ganó en los coraçones Catholicos esta atencion vniuersal. [**«Templos dedicados a San Lorenzo».**] Solo en la Ciudad de Roma tiene cinco; y apenas ay lugar donde no se aplaudan sus glorias en alguna particular Basilica suya; y lo mas grande deste Campion valiente, es el auer sido el primero Martyr, que en la Iglesia de Dios tuuo publico Templo en tiempo de los Emperadores Gentiles. [**«Templo de San Lorenzo».**] Andaua entonces la Iglesia escondida de sus furias, por las Grutas, y Cementerios, celebrando sus santas memorias. Y el Emperador Constantino, despues de auer recibido la Fe por aquella insigne victoria, que le diò el Señor contra Maxencio; para celebrar el Triunfo, ya como vencedor Catolico, con este Laurel, junto con otras insignes obras de piedad, que hizo, le edificò vn Templo

---

\* Para la elaboración de este discurso fray Francisco de los Santos se sirve de varios pasajes de la *Historia de la Orden* de fray José de Sigüenza, principalmente del Discurso XII (L. IV) en el que fray José aborda propiamente la descripción del templo: “*La fábrica y ornato de la iglesia principal de este monasterio*”, para las referencias a los primeros templos dedicados a San Lorenzo en Roma, Santos resume parte del Discurso I (L. III) dedicado a los *Motivos y fines* de la fábrica. La comparación entre los arcos de la Basílica y los arcos de triunfo romanos la extrae Santos del Discurso II (L. III) en el que Sigüenza describe el pórtico. Es significativo el cambio de itinerario planteado por Santos ya que el templo es lo primero que se describe del interior del edificio, mientras que Sigüenza, una vez visto el pórtico nos introduce primero en el convento, luego en el colegio y después en el palacio, dejando para el final la descripción del templo, coro, capilla mayor y sacristía, quizá atendiendo a los itinerarios seguidos por los visitantes a los que se les hacía ver la basílica casi al final del recorrido, por ser la parte más importante del conjunto: “[...] el centro donde concurren las líneas de la circunferencia de esta fábrica, el fin adonde todo se ordena y donde todo se junta, todo se ata y todos concurren, aunque no todos la gozan igualmente; así, pareciera es necesario que sea la mayor, la más hermosa y preciosa de todas. Suelen los que bien filosofan decir del hombre que no sin razón se llama templo de Dios, y como tal es la más extremada fábrica de la divina mano y el fin de todas las cosas, y así es como cosa debida a lo que tiene razón de fin, y tal fin como es ser morada de Dios, que lleve debida ventaja a todo lo que no tiene razón de medio [...]” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 306). Con este párrafo, tantas veces citado, Sigüenza comenzaba la descripción del templo, poniendo en evidencia la relación de éste con el resto del edificio, y filtrando las coordenadas a través del *De Ordine* de San Agustín, fray José filtraba el vitruvinismo de la y a través de San Agustín argada de referencias a la tratadística renacentista a través del filtro agustiniano, Santos suprime este comienzo y traslada la atención a la advocación a San Lorenzo, como primer mártir español de la cristiandad. Santos prefiere iniciar la descripción con un excursus erudito sobre los templos dedicados a San Lorenzo omitiendo el pasaje con el que comenzaba Sigüenza, uno de los más célebres y citados, en el que fray José sumaba referencias bíblicas, agustinianas y de la tratadística renacentista. Como la mayoría de visitantes extranjeros del edificio durante el siglo XVII, el francés Antoine de Brunel anota la importancia del templo como elemento central y aglutinador de las diferentes partes del edificio: “Alrededor de esta iglesia hay varios cuerpos de edificios, todos comprendidos en el perfecto cuadrado que encierra todo este edificio.” (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285).

en la misma parte donde auia sido sepultado; tan sumptuoso, que la Capilla donde estaua el Santo Cuerpo, se sustentaua sobre Colunas de Porfido; la Copula, ò Cimborio era de plata, con otros grandes, y costosos adornos, que refiere San Damaso; y con todo esso nunca llegó a tanta alteza su veneración, como quando el Prudentissimo Monarcha Filipo, le erigió este Marauilloso Templo en su Patria, reconocido à sus fauores en la felicidad de sus Triunfos.<sup>1246</sup> Aqui es donde se miran

---

<sup>1246</sup> Francisco de los Santos sintetiza y reelabora varios párrafos del Discurso I (L. III) de fray José de Sigüenza en el que hace referencia a los primeros templos dedicados a San Lorenzo en Roma: "El primer mártir que en la Iglesia de Dios tuvo público templo (en tiempo de los emperadores gentiles, por grutas y cementerios andaba escondida la Iglesia celebrando sus santas memorias) fue San Lorenzo. Edificólo el Emperador Constantino en la misma heredad de la santa viudad Ciriaca, donde fue sepultado, y refiere San Dámaso fue tan suntuoso, que la capilla donde estaba el santo cuerpo estaba sustentada sobre columnas de pórfido, materia preciosa y rara de que de que ahora no se sabe que halla la mina o cantera; la cúpula o cimborrio era de plata, y aún también la reja, con otros grandes y costosos adornos de cosas de oro, y otros metales preciosos, y movióse a esto y a otras insignes obras de piedad después de haber recibido la fe por una insigne victoria que le dio el Señor contra Majencio. Desde allí se comenzó la paz y el sosiego general de la Iglesia con todo el Imperio Romano, que poco menos era el del mundo, y desde entonces apenas hay lugar, ciudad ni aun aldea donde no tenga templo San Lorenzo, pues, aun si éste, tiene otros cuatro en Roma; tan de atrás le viene nacerse con su memoria y patrocinio la paz entre cristianos, que parece peleó por todos, y tan de antiguo tiene que en hacimiento de gracias se hagan templos a su memoria. Con todo eso, no había llegado al punto que de agradecimiento se le debía en toda la Iglesia, y particularmente en su propia patria, España, hasta que Felipe concibió esta fábrica en su pecho, y después la trajo a tanta perfección como vemos y es de consideración (porque digamos esto de paso) para consuelo de los fieles y gloria de nuestro santo, que de tantos emperadores como hubo en Roma tan poderosos y ambiciosos de su fama, porque no conocían otra inmortalidad, no se sabe de las urnas de sus cenizas, ni se hallan los sepulcros de cuatro, y de éstos solo las reliquias de aquellas ruinas, y de un solo Lorenzo mártir hay cinco templos de mucha majestad y gloria." (SIGÜENZA [1605, L. III, D. I] 1986, p. 10). Para la descripción de San Dámaso del primer templo de San Lorenzo, *vid. Acta Sanctorum Augusti ...* (1735, II, p. 486): "*Eodem tempore Constantinus augustus fecit basilicam beato Laurentio martyri, via Tiburtina in agrum Romanum supra arenarium cryptae, & usque ad corpus beati Laurentii mart. in qua fecit gradum ascensionis & descensionis. In quo loco construxit absidam & exomavit marmoribus porphyriticis, & de superiori loco conclusit de argento, & cancellos ex auro purissimo ornavit [...]*", citado en: BLASCO, 1999, t. I, p. 30, nota 16. En el discurso de Sigüenza la supremacía del templo filipino adquiere una especial significación arquitectónica en el contexto peninsular al representar la superación de la oscuridad y "*selvaticuez*" en la que según el fraile, había estado sumida la arquitectura en España hasta entonces, debido, según dice, a los conflictos generados por la lucha contra los "*moros*". Para el gran predicador que es Sigüenza, El Escorial se constituye en maquinaria perfecta de la ideología cristiana contrarreformista, será alcazar fuerte contra toda forma de herejía y por tanto, última y definitiva etapa de la Reconquista. El *De Ordine* de San Agustín se convierte en el eficaz filtro a través del cual Sigüenza decanta a Platón y a Vitruvio. En cierta manera lo que en Sigüenza es enérgico aparato de persuasión, en Santos se transforma en cita erudita, en florilegio hilvanado.

Alonso de Villegas en su *Flos Sanctorum* (1588) también menciona los templos dedicados a San Lorenzo en Roma y comenta que "En Italia y Francia tiene yglesias y casas principalissimas. En España, aunque tenía muchos tiempos, uno que de nuevo el católico Rey don Felipe segundo deste nombre le ha hecho se aventaja a todos quantos han tenido y tiene toda la Christiandad. Intitúlase, el Real monasterio de san Laurencio del Escorial. Está junto con él un Colegio, un Seminario, y un Hospital, que es en magestad de edificio, en riqueza de rentas, ornamentos, y libros, en número de religiosos, en piedad con los pobres, y en multitud de reliquias, con observancia de religión, que es lo principal, excede a toda obra deste género que ha auido, y ay entre Christianos" (citado en: BLASCO, 1999, t. I, p. 31, nota 17). En la edición ampliada de 1675 del *Flos Sanctorum* del jesuita Pedro de Ribadeneyra, repite la alusión de Villegas a San Lorenzo el Real, aunque éste ya no es visto como el mas aventajado de todos: "[...] y ultimamente el Catolico Rey de las Españas D. Felipe II deste nombre ha hecho vn Templo de San

juntas todas las grandezas de los otros, en tan superior esfera de perfeccion, y magnificencia, que se conoce, que el braço poderoso de este Gran Principe, mouido del aliento de su deuocion, tirò à no dexar mas que hazer, ni desear en semejantes empe- ños / [1657, fol. 16] ños piadosos. Nadie entra à ver a la formacion de su Fabrica, que no se quede suspenso. Descubrese en la capacidad desahogada; en la disposicion conforme; en la altura sublime; en el adorno, y riquezas, Magestuosa; y en todo admirable<sup>1247</sup>.

---

Lorenço en el Escorial, digno de su grandeza, y piedad. En el qual ay tanto que ver, que no sabe el hombre de que admirarse mas, ò de la gran Religion, en que tantos Padres de la Orden del glorioso San Geronimo viuen, ò de la sumptuosidad del edificio en que viuen, o del numero de las reliquias de los Santos, que en aquel Templo son venerados: ò de las riquezas inestimables, con que son venerados, ò de los libros exquisitos, que este gran Rey mandò juntar en la libreria de aquella santa casa, ò del Colegio, y Seminario que fundò en ella, sin las otras cosas tan raras, y marauillosas, que ay en el. S. Gregorio Papa embiaua por vn preciosissimo tesoro, vna reliquia de las parrillas de San Lorenço." (RIBADENEYRA / NIEREMBERG, 1675, fol. 433).

<sup>1247</sup> *Idem*: SANTOS, 1667, fol.

A partir de la edición de 1681, Santos añade una referencia al incendio de 1671 que no afectó al templo: "[...] *en todo admirable, y que causa celestial respecto, que aun el Incendio parece quiso Dios la venerasse por habitacion suya, pues no la tocaron las llamas, quando segun la cerca van, parecia esse el principal empeño, del enemigo comun.*" (SANTOS, 1681; 1698, L, I, D. V, fol. 14 vº). En la *Quarta parte de la Historia de la Orden* refiere con más el hecho de que la Basílica, al ser toda su estructura de cantería, no se viera afectada por el incendio de 1671: "[...] *estaba el Templo à pique de perecer, como el de Salomon; pero assi en esta ocasion, como en otras, se conociò por los sucessos que le defendia Dios, pues los repetidos assaltos, de las llamas, no llegaron à ofender cosa considerable de la Fabrica, ni tocò en nada que estuuiesse dedicado al Diuino Culto [...]* No quiso el Señor, que en esta Marauillosa, y Sagrada habitacion suya, sucediesse lo que en la de Ierusalem, donde enojado dispò, y destruyò su Tentorio, dexandolo al modo de vna talada Huerta [...] *En lo restante del Edificio de la Casa, descargò el golpe dolorido de el açote de su ira, mortificando à sus Sieruos por ocultos motiuos suyos [...]*" (SANTOS, 1680, p. 224).

Diego Pérez de Mesa en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, identifica monasterio con templo ya desde el mismo título del capítulo correspondiente: "Del Escvrial y celebre Templo de San Lorenço el Real", el cual no duda en calificar de "marauilloso", "sumptuosissimo" y "celebradísimo" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 138). Lo mismo Juan de Mariana, que al referir la planta del monasterio comenta que: "Rodeado de todos estos edificios campea en medio de una plaza y en un lugar más elevado un templo de arrogante estructura, todo de sillería y abovedado." (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Fray Juan de San Jerónimo describe con detalle en sus *Memorias* la ceremonia de colocación de la primera piedra del templo que tuvo lugar el 20 de agosto de 1563, día de San Bernardo, contando con la presencia de Felipe II, el cual se había ausentado de la discreta ceremonia de colocación de la primera piedra del Monasterio celebrada el 23 de abril del mismo año: "[...] en el sitio y lugar del dicho monasterio donde ha de ser la iglesia dél, estando entoldado y enramado y puestos tres altares muy bien aderezados, el uno con un crucifijo que era del emperador Carlos V, y el otro con la imagen de nuestra Señora que estaba cerca del cimientto donde se había de poner la primera piedra hácia el levante, y el otro con una cruz grande de madera, mas desviado, donde ha de ser el altar mayor de la dicha iglesia [...]", continua especificando el lugar en donde se asentó la primera piedra del templo: "[...] que fue al cimientto que esta que esta debajo de la puerta de la iglesia, que está junto á la sacristía en medio de las dos puertas de rejas junto al altar de las reliquias, donde está pintado nuestro padre Sant Hierónimo á la penitencia [...]" (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, pp. 25 y 27). Según fray Antonio de Villacastín: "Hízose la iglesia dende el suelo hasta ser acabada en siete años: siete sin los cimientos, porque ya estaban hechos dos años antes" (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 59). Fray Jerónimo de Sepúlveda se desmarca de todas las descripciones, no le interesan las medidas, tampoco los términos arquitectónicos, tutea al lector y le anima a recorrer el eje principal de todo el conjunto, desde el zaguán exterior hasta las gradas del altar mayor: "Y, finalmente, pasadas las muy largas y anchas gradas que atraviesan de pared a pared, tira de largo, y pasando por uno de los cinco arcos que a la librería que

---

[1681, fol. 14v<sup>o</sup>]<sup>1248</sup>

[...] y que causa celestial respecto, que aun el Incendio parece quiso Dios la venerasse por habitacion suya, pues no la tocaron las llamas, quando segun la cercauan, parecia esse el principal empeño, del enemigo comun.

---

### Quadro de la Iglesia.

Todo el ambito, que estendidamente ocupa puesto en Quadro, tiene de largo, desde la entrada de las cinco Puertas, y Arcos de la Fachada de los Reyes, que diximos, hasta la pared en que arrima el Altar mayor, y Retablo; treientos y sesenta y quatro pies [101,92 m.]; y de ancho, desde la pared del Claustro Principal del Conuento, hasta la de la Galeria grande de la Casa, y el Claustro de Palacio, tiene dozientos y treinta [64,4 m.]. En esta distancia se incluyen, y encierran la Capilla Mayor, el Coro, y los Patinejos, que tiene al lado, y las Capillas, y Antecoros de vna, y otra parte, con el Transito del Conuento al Colegio, y el Sotacoro, que està a la entrada. Mas quitadas estas partes, y hablando precisamente de la distancia que ay, desde las Rejas de Bronce, que caen debaxo de los Antepechos del Coro, hasta la primera Grada de la Capilla Mayor son ciento y ochenta pies [50,4 m.]; y de ancho otros tantos, con que en esta parte, que es la principal, se mira esta Basílica en Quadro igual con muy poca diferencia<sup>1249</sup>.

---

atrás dejaste corresponden, y dejando a las dos manos las principales porterías de la religión y letras, verás las cinco puertas enrejadas con balaustres de duro hierro y doradas con fino oro y guarnecidas con diversidad de transmarina madera. La que está en medio y es más principal, ésta guía derechamente al santo templo; èntrate por ella y aparéjate para ver la mayor grandeza y suntuosidad que en los pasados siglos la artificiosa industria de los hombres inventó [...]” Una vez atravesado el sotacoro: “[...] desde allí contempla la artificiosísima traza del suntuosísimo templo e iglesia, que por su muy gran claridad y hermosura, aunque es muy espacioso y grande, parece una muy preciosa y real capilla [...]” (SEPÚLVEDA, 1924, p. 357). El polaco Jacobo Sobieski califica la basílica de: “preciosa iglesia [...] por dentro y por fuera es grande y costosísima, llena de hermosos mármoles y varias piedras, especialmente en el presbiterio y altar mayor [...]” (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187). Madame d’Aulnoy: “En cuanto a la iglesia, no tiene nada de extraordinario más que su estructura. Es más grande, pero del estilo de la de los jesuitas de la calle de San Antonio, salvo que, como la casa, es del orden dórico. Bramante, famoso arquitecto de Italia, dio el dibujo de El Escorial.” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172). La baronesa se refería a la iglesia de Saint-Paul-Saint Louis (1627-1634) de la rue Saint-Antoine de París, proyecto del padre Étienne Martellange, cfr. MARÍAS, 2005, pp. 21-22. La atribución del monasterio a Bramante por la similitud de la iglesia con San Pedro del Vaticano la recoge también MARTINIÈRE, [1726] 1768, t. II, pp. 801-805, siguiendo las noticias de L’Abbé de Vayrac: «L’ Eglise est très-grande, très belle, & faite sur le modele de celle de Saint Pierre de Rome», por lo que concluye: «ce fut Bramante fameux Architecte Italien qui en donna le dessein» VAYRAC, 1719, t. I, pp. 362 y 375.

<sup>1248</sup> *Idem*: 1698, fol. 14v<sup>o</sup>.

<sup>1249</sup> Fray José de Sigüenza: “Si miramos todo el ámbito y lo que este templo ocupa y le es como necesario y parte suya, es su largo, desde la fachada donde dijimos están las cinco puertas y los seis

La materia es de la misma piedra, que lo demas del Edificio, Molar, blanca, hermosa, y escogida entre las que ofrecieron los Montes de mejor grano en sus Peñascos Berroqueños, a

---

Reyes del Viejo Testamento, hasta la pared que cae encima del patinejo o claustrillo de la casa y aposento real, tiene trescientos sesenta y cuatro pies, y de ancho, desde la pared del claustro grande del convento hasta la de la galería grande de la casa y claustro real, tiene doscientos treinta pies; aquí se entienden y encierran la capilla mayor, el coro y los patinejos que tiene al lado; el sotacoro y tránsito, desde el convento al colegio, y las capillas y antecoros, de una y otra parte. Si hablamos ahora de lo que precisamente es cuerpo y cuadro de la iglesia, quitándole todas estas parte, mirándola desde las rejas de bronce, que caen debajo de los antepechos del coro y antecoros, hasta la primera grada de la capilla mayor, y desde las paredes de los lados, es una capilla cuadrada, con muy poca diferencia, de ciento ochenta pies, sin contar los callejones y tránsitos y capillas, en lo bajo, ni a los treinta pies de alto". Santos omite la parte en la que Sigüenza explica y justifica el tamaño y compartimentación de los espacios de la basílica: "De esta manera hablaremos ahora de ella, llamándola una basílica cuadrada, porque tal fue el intento de su dueño: hacer una hermosa capilla para oír los oficios divinos, donde se pudiesen celebrar misas y sacrificios en grande número y donde, como en capilla real, no pudiesen entrar indiferentemente todos. Y porque el lugar y sitio donde esto hacía era un desierto de monjes de San Jerónimo, apartados de las ciudades y concursos grandes, fuera cosa superflua hacer una iglesia de extremada grandeza, donde no había de haber gente que la ocupase. Para él y para las demás personas reales, Reinas y Príncipes, Infantas, caballeros y damas y la demás casa, que aquí traen bastantísima y espaciosa. Para la gente vulgar y demás ordinarios servicios que puede y suele concurrir, sirve abundantemente el sotacoro, que es como cuerpo de iglesia" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 306).

En 1562, un año antes de colocarse la primera piedra del Monasterio, el proyecto de Juan Bautista de Toledo y en concreto su modelo de iglesia, serían sometidos a una dura crítica por parte del arquitecto e ingeniero italiano Francesco Paciotto. En enero de 1563 el marqués de Cortés y el Conde de Chinchón, como representantes del Consejo de Arquitectura dictaminan: "*que se haga la iglesia cuadrada de la traza de Pachote*" (citado en: PORTABALES, 1945, pp. 70-71). Poco se puede asegurar en relación a ese primer proyecto de Juan Bautista rectificado por Paciotto, de hecho en el croquis que traza fray José de Sigüenza en los márgenes de su *Historia*, la idea del templo se presenta como una incógnita, en palabras de Javier Ortega: "*un vacío entre crujías*" (ORTEGA VIDAL, 2000, p. 116), rectángulo en el que vendrían a encajarse las tres partes principales de la iglesia: coro, presbiterio y templo propiamente dicho, el cual tras la rectificación del italiano, altera sus proporciones y se adapta a una planta cuadrada de cruz griega.

Juan de Herrera en el *Primer Diseño*: "Todo el templo quitada la capilla mayor, y lo que es del choro y sotachoro y transitos, es en forma quadrada, armado sobre quatro pilares y sus correspondencias, con que hazen tres naues por cada lado del quadro, como se muestra en su planta" (HERRERA, [1589] 1998, fol. 12 vº). Diego Pérez de Mesa da unas medidas mayores: "*Danle de largo nouenta, y ocho passos, y de ancho sesenta y ocho de a cinco pies, cada vno dizen algunos que es mas larga esta iglesia, que la de Toledo en quarenta pies [...]*" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 142). Luis Cabrera de Córdoba en su poema *Laurentina* también alude a las medidas: "*La iglesia en largo, desde fuera a fuera /, viniendo del levante hasta el poniente, / trescientos y sesenta pies tuviera/ y siete sobre todos justamente: y su espaciosa anchura se midiera/ dos cientos pies de tercia sobre veinte: / tiene en altura siete sobre ciento/ de la bóveda al llano pavimento*" (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 94).

Juan Alonso de Almela dedica el capítulo VII de su descripción al "*cuerpo de la iglesia de las rejas adentro*", señalando su forma cuadrada de 180 pies de lado: "*Tiene el cuerpo de este santo templo, que es cuadrado de las rejas adentro, 180 pies de cada lado sin la capilla real [...]*" (ALMELA [1594] 1962, p. 28). Jehan de Lhermite: "*Esta iglesia o templo es, según su plano principal, como una capilla cuadrada [...]* Fuera de la circunferencia inscrita en este cuadrado salen dos apéndices: uno es el altar mayor; el otro el coro de los monjes [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 326). Juan de Mariana también señala el lugar central ocupado por el templo: "*En el centro del edificio, en lo más alto, aparece el templo, que es de planta cuadrada [...]* Es, como hemos dicho, este templo de planta cuadrada, más sin contar el vestíbulo, que ocupa el espacio medio entre las dos torres, vestíbulo sobre el cual descansa el coro [...]" (MARIANA [1599] 1950, p. 554). Sobre el diseño, escala y compartimentación del templo, *vid.* MOLEÓN, 1986, pp. 87-97.

quien tambien llamaron los Griegos Pyritis, porque enciende fuego; material muy propio del Alcazar de Laurencio, a donde se celebra vencedor de las llamas **[Pyritis Plin. L.36.c.19.]**<sup>1250</sup>.

La forma de su Architectura es de orden Dorico, que por su valentia, y nobleza, se dedica a los esforzados, y valientes. Los antiguos lo acostumbraron en los Templos de sus Dioses mas robustos, Iupiter, Marte, y Hercules, para significar su fortaleza, y valor. **[«Dioses Gentilicos».]** Mas la Religion Christiana à los Caualleros de Christo, que triunfa- ron / **[1657, fol. 16 vº]** ron del Mundo, con mas razon, y verdad les dedica esse orden<sup>1251</sup>.

### **Pilares de la Iglesia.**

---

<sup>1250</sup> La cita de Plinio el Viejo pertenece en efecto al libro XXXVI, cap. XIX: «Moralem quídam pyriten vocant, quoniam sit plurimus ignis illi: sed est alius etiamnum pyrites similitudine aeris. In Cypro eum reperiri volunt, & in metallis, quae sunt circa Acarnaniam, vnum argenteo colore, alterun aureo [...]» (PLINIO/PINTIANO, 1593, p. 654). Santos añade la cita erudita pero toma la referencia literaria de Sigüenza: «La materia de esta basílica es de la misma piedra berroqueña, la más escogida, blanca y hermosa que se halló, tan uniforme e igual y parecida en grano y dureza, que quien la mira un poco distante parece de una pieza y cavada en una misma peña: tan excelente labor, juntas, cortes y trabazón tiene todo» (SIGÜENZA, [1605] 1986, p. 307). Santos omite el tópico del edificio que parece excavado «en una misma peña» de referencias salomónicas y prefiere introducir la cita erudita de Plinio.

Fray Juan de San Jerónimo cuenta en sus *Memorias* que el 9 de enero de 1576 hubo junta en la celda del prio fray Julián de Tricio para deliberar si se ponía en práctica el novedoso sistema de labrado de la piedra que había propuesto Juan de Herrera y que permitió agilizar enormemente las obras: «[...] estando presentes el Conde de Chinchón, y Joan de Herrera, arquitecto y matemático, é ingeniero de las obras de S.M. etc., donde hobo gran quistion sobre si seria bien labrar y desbastar las piezas que se habian de asentar en la dicha iglesia en las canteras, ó traerlas á labrar al sitio del monasterio donde se habían de asentar. Hobo en esto dares y tomares de una parte y de otra con las razones que se les ofrescieren: de la una parte se decía que no convenia labrarse en las canteras las dichas piezas por el peligro de desportillarse ó quebrarse al cargar ó descargar, y que no había sido costumbre en los edificios de España usar de tal órden, y que por ser cosa nueva, que no convenia, y que seria esto á mas costa: de la otra parte se decía que convenia que se labrasen las dichas piezas en las dichas canteras, lo uno porque con mas brevedad se hacia la dicha iglesia, porque andando muchos oficiales á labrar, así en las canteras como en la dicha obra, se vendría acabar muy mas presto de lo que se haría si de la otra manera se hiciese, y lo otro porque veian á S.M. inclinado á que deseaba verla acabada en su vida, y que aunque se asentasen las dichas piezas no tan bien labradas, se pondrían retundir estando la dicha iglesia acabada. Y S.M. del Rey nuestro Señor, como arriba se dice, tiniendo deseo de verla y gozarla en su vida, no mirando el gran gasto que se le acrescentaba, determinó y mandó que se labrasen en las dichas canteras, y este fue el mejor medio de todos al parecer» (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1986, p. 460).

<sup>1251</sup> La mención al uso del dórico la encontramos tanto en Juan Alonso de Almela, referida sólo a los pilares (*vid.* nota 7), también en Jehan de Lhermite, referida a todo el templo: “[...] *su fábrica y arquitectura es dórica* [...]” (LHERMITE [1597] 2005, p. 326), ninguno otorga significación moral o simbólica a la elección del orden arquitectónico. El responsable de la identificación del dórico con San Lorenzo que recoge Francisco de los Santos será fray José de Sigüenza, sirviéndose para ello de Vitruvio: “La forma y orden de la arquitectura es dórica; la razón dijimos arriba de sentencia de Vitruvio y de todos los antiguos, que, por la valentía y nobleza que en sí muestra, se dedica a los valerosos y fuertes, y, a mi juicio y lo ha de ser al de todos, el que más imita la simplicidad de la Naturaleza, que aborrece lo superfluo; y así no hay en este orden más partes y miembros de los que precisamente el fin del edificio pide” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 307). Como apunta Selina Blasco el elogio del dórico expresado por Sigüenza es muy similar al que Palladio dedica al toscano: “[...] por lo que dice Vitruvio y por lo que en efecto se ve, es el más puro y simple de todos los órdenes de arquitectura, pues conserva en sí mismo la antigüedad primitiva y carece de todos los ornamentos que hacen a los otros respetables y bellos [...]” (PALLADIO [1570, L. IV, C. II] 1988, p. 343, citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 363, nota 7). Madame d’Aulnoy considera que todo el monasterio está construido en orden dórico.

Quatro Antas, ò Pilares quadrados fortissimos, son los que sentados en medio de la Area, y Planta deste Templo, se leuantan a sustentar toda la Maquina, en cinquenta y tres pies [14,84 m.] de distancia vnos de otros; y haziendo entre si quatro Arcos superiores, en buelo, y altura: les responden en las paredes otras Antas, ò Pilares quadrados à distancia de treinta pies [8,4 m.], que vàn haziendo otros Arcos, **[«Naues».]** con que se forman tres Naues en esta Basílica, por cualquier parte que la miren, que viene à ser seis; dos en medio, y quatro, que hazen quadro por los lados. Las de en medio de cinquenta pies [14 m.] de ancho, y mas; y las de los lados de à treinta [8,4 m.], y todas se vèn con valiente correspondencia, y artificio. El grueso de los quatro Pilares principales, es de veinte y nueve pies [8,12 m.] de quadro, cortado por los dos angulos Diametrales el viuo de las esquinas. La altura hasta el Tablero del Capitel es de sesenta y cinco pies [18,2 m.]. En cada Pilar ay quatro Pilastras istriadas todas, que resaltan de lo macizo vn pie [28 cm.]<sup>1252</sup>, dexando tres [84 cm.] de Intercolunio, y correspondiéndose de dos en dos, se forman sobre ellas los Arcos, y bueltas de las Naues principales, que se cruzan en medio, partidos como las Pilastras. Por los otros dos lados con que miran à las Naues menores, tienen estos Pilares dos Nichos, vno sobre otro, que adornan todo el Cuerpo, y altura de la Caña; y se corresponden con otros que està en las Antas de la pared, formados entre dos Pilastras lisas, que resaltan vn pie. Su claro es de nueve pies [2,52 m.], y el alto el doble. Los baxos siruen de Altares de harta capacidad; de suerte, que en cada Pilar ay dos Altares; y dos Nichos en lo alto; y en los que està en las Pilastras de la pared, tambien ay Altares correspondientes por vn lado, y por otro<sup>1253</sup>.

<sup>1252</sup> Según hemos podido comprobar el resalte de las pilastras es de 28 cm. por lo que 1 pie para Santos equivale a esa cifra, a partir de la cual hemos hecho la traducción aproximada de medidas en metros.

<sup>1253</sup> Fray José de Sigüenza: “[...] Toda la máquina se sustenta y se levanta sobre cuatro fortísimos antas o pilares cuadrados, asentados en medio del área y planta, en cinquenta y tres pies de distancia uno de otro, midiéndolos por la basa, y así, haciendo entre sí mismos cuatro arcos y respondiéndoles en las paredes otras antas o pilares cuadradas a distancia de treinta pies, se hacen en la Basílica tres naos por cada parte que la miren, con singular correspondencia y artificio: la de en medio, de cinquenta pies de ancho y más, y las de los lados, de a treinta, que andan por el derredor de las dos grandes que se cruzan en medio. El grueso de las cuatro antas y pilares principales es de veintinueve pies de cuadro, cortado por los dos ángulos diameciales el vivo de las esquinas. El alto, hasta el tablero del capitel, tiene sesenta y cinco pies, y por la parte que entre sí se miran y hacen las naves principales tiene dos pilastras estiradas todas, que resaltan de lo macizo un pie, dejando tres de intercolumnio, de suerte que en cada pilar hay cuatro pilastras que tienen sus correspondencias de dos en dos, y sobre ellas se forman los arcos y vueltas de las naves principales, partidos como las mismas pilastras” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 307). En todas las ediciones impresas de Sigüenza encontramos el término “estiradas” aplicado a las pilastras, en vez del correcto de “estriadas” que encontramos en el manuscrito original de Sigüenza (“Estas pilastras [...] todas son estriadas”, citado por: BLASCO, 1999, t. IV, p.364) y que recoge acertadamente Francisco de los Santos. Fray José de Sigüenza: “Por los otros dos lados de estos pilares con que miran a las otras dos naves menores, se hacen, entre dos pilastras cuadradas lisas que resaltan otro pie, dos nichos, uno encima de otro, que adornan todo el cuerpo de la caña y se responden con otros dos que están en las antas y pilastras de la pared. Tiene de claro a nueve pies, y de alta desde el pavimento casi el doble” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 307). Fray José de Sigüenza: “Los bajos sirven de altares harto espaciosos, y así en cada pilar dos con sus correspondientes, que son cuatro, y, por consiguiente, en todos los cuatro pilares y sus correspondencias, dieciséis altares, todos de una



---

misma forma". Santos omite el número de los altares y también la mención a la posible utilidad futura de los nichos superiores, inaccesibles y en principio inútiles: "Y encima de ellos, otros dieciséis, que ahora no sirven de nada, pueden, andando el tiempo, llenarse de estatuas y figuras de personas reales que se enterrarán en este tan célebre mausoleo, pues apenas habrá quien ose emprender otro más digno de los Príncipes de España, y tiene gran comodidad para adornarse con epitafios e inscripciones" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 307). La posibilidad de emplear los nichos sobre los altares de la basílica para ampliar el panteón, ha sido defendida por MARTÍN GÓMEZ, 1987, p. 131 y ss.

Fray Juan de San Jerónimo describe en sus Memorias el "asentamiento de los primeros pedestales de las columnas de la iglesia principal" que tuvo lugar el 14 de junio de 1575, día de San Basilio: "[...] á las seis horas de la mañana comenzaron a asentar los aparejadores de cantería Pedro de Tolosa y Lucas de Escalante las basas de los pedestales de las columnas de la iglesia principal del monesterio, y no se hicieron ningunas cerimonias, porque en el poner de la primera piedra del cimiento de la iglesia se hicieron las que se contienen en el libro pontifical. Y es cosa de notar que en los días que se han asentado las piedras de la dicha iglesia y casa, han sido de santos señalados como fue cuando se puso la primera piedra del monesterio, que fue día de Sant Jorje, y la primera piedra de la iglesia fue el día de Sant Bernardo, y la piedra que se subió para los losados de la dicha iglesia fue el día de Santo Tomás de Aquino, y en este que se pusieron los dichos pedestales día de Sant Basilio gran Doctor de la Iglesia. Y el Rey nuestro Señor no se halló en el poner de la dicha piedra, porque se sintió S.M. muy cansado de la jornada que había hecho el día antes por las cuestas del Espinar y Sant Joan de Malagon y Tovar [...]" (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1986, pp. 133-134). La misma noticia la recoge fray Antonio de Villacastín: "Martes, catorce días de junio del año 1575, día de San Basilio, se comenzó á sentar los embasamientos de la iglesia. Fueron las primeras piedras en los pilares questán allegados a la nave mayor de hacia el altar mayor. Asentáronlos los maestros Pedro de Tolosa y Lucas de Escalante, maestros de cantería, y obrero el padre fray Antonio de Villacastín, estando en este Monesterio el rey don Felipe nuestro fundador y la señora reina doña Ana su mujer, hija del emperador Maximiliano II deste nombre" (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 48). Herrera en el Sumario dice que el templo está "armado sobre quatro pilares y sus correspondencias, con que hazen tres naves por cada lado del quadro" (HERRERA [1589] 1998, fol. 12 v.). Diego Pérez de Mesa menciona los cuatro pilares de la iglesia, que al igual que fray Juan de San Jerónimo, califica de columnas: "En el cuerpo de la yglesia ay quatro notables columnas, que suben desde lo baxo a lo mas alto del templo, cuyas basas son quadradas, y tendran por cada lado veynte, y cinco pies poco mas o menos" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 141). Cabrera de Córdoba en su poema Laurentina también menciona los pilares: "Sobre quatro pilares se sustenta/ que ciento y veinte pies han rodeado [...] Los pilares pujantes, estriados, / para tener la máquina importante, / en su materia y forma son trabados, / que a sustentar el cielo son bastantes / con grandes capiteles coronados / y con arcos fortísimos triunfantes, / que enlazan por lo alto el edificio / con mucha fortaleza y artificio" (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 161 y 179). Juan Alonso de Almela: "[...] está fundado en cuatro muy grandes y gruesos pilares, cada uno de 112 pies de ámbito de obra dórica y estriados sin los vuelos; a las basas de los cuales se arman tres naves de firme bóveda por todas partes; las dos de los dos lados de a 100 pies de alto, y la de en medio, de 140. Y cada uno de estos pilares le corresponden otros dos sobre que cargan las bóvedas de todo el templo. Tiene en sí embebidas dos capillas en derecho, de las cuales responden en lo alto dos antepechos de metal, y corresponden a los que están en las correspondencias de los pilares y tránsito del coro [...]" (ALMELA [1594] 1962, pp. 28-29). Jehan de Lhermite: "[...] tiene en el centro cuatro gruesos pilares cuadrados de 30. pies de diámetro [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 326). Juan de Mariana: "[...] está dividido en tres naves por columnas, sobre que descansa la soberbia bóveda." Más adelante describe los tránsitos laterales en donde están los altares como: "[...] dos calles laterales por donde puede cualquiera pasearse libremente, que van á desembocar en las puertas por que se sale del claustro mayor y del alcázar regio." (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray Jerónimo de Sepúlveda: "Sustentan esta grande máquina cuatro grandes pilares, y así hacen a la iglesia de tres naves, y cada una de ellas hace su iglesia, y andándose alrededor siempre hace una nave muy grande con su coro y altar, y con ser tres vienen a ser seis, contando al través también" (SEPÚLVEDA, 1924, p. 357). El embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael: "La misma iglesia es una gran iglesia, con pilares y un pavimento de losas", comenta que la cúpula: "[...] descansa sobre cuatro grandes pilastras; cada uno de los cuartos de la pilastra tiene una anchura de cerca de doce codos y está adornado con un manto cubierto de seda y de brocado, sobre el cual se sienta el fraile durante su adoración y su oración." (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, pp. 334-335).

## Capillas.

Fuera destos, por el contorno de la Iglesia, debaxo de la Cornija, que corre à los treinta pies [8,4 m.], ay muchas Capillas de hermosa disposicion, y Fabrica. Y encima de las / **[1657, fol. 17]** las Capillas, y de la Cornija, se hazen vnos transitos al rededor, adornados con Antepechos de Bronce, Baraustres, y Impostas, desde donde por todas partes se goza mejor la vista<sup>1254</sup>. Sobre estos, a los sesenta pies[16,8 m.], se corresponden en la fachada del Norte, y Medio dia, que haze la Naue de en medio, dos Valcones, en que està sentados dos Organos, que ocupan toda su anchura, y altura, hasta la Cornija principal. Y sobre la Cornija principal, que buela ostentosamente por toda la Iglesia à los ochenta pies [22,4 m.], ay otro transito en el mismo macizo de la pared, por donde se dà buelta; y deste modo camina en su eleuacion, con tanta diferencia, que al passo, que se và leuantando, và robando la atencion con las destrezas del Arte<sup>1255</sup>.

---

<sup>1254</sup> Fray José de Sigüenza: “Dicho lo que son los pilares con sus correspondientes y lo que toca a las seis naves que con ellos se hacen, falta ver lo que hay debajo de la cornija del tránsito que corre a los treinta pies de alto por todo el contorno de la iglesia, donde se hace la segunda planta y elección de este templo [...] Por encima de estas capillas y puertas que hemos dicho, y a la planta de los treinta pies, se hacen alrededor de toda la basílica, entre las paredes de los claustros y las correspondencias de los pilares de dentro, unos tránsitos de diferentes anchuras en sí mismos, según las partes por donde pasan y los oficios para que sirven [...] en lo que se encuentra con la correspondencia de los pilares, tiene alguna mas estrechura; y allí hay puertas para los nichos altos que sirven de tribunas, desde donde, sin bajar abajo, se oye misa en los altares de frente, y en otros muchos que se alcanzan a ver de sus antepechos de bronce, lugares acomodados para oración, meditación y otros ejercicios propios de los que pelean contra su carne de noche y de día. Así se anda toda la Iglesia alrededor, excepto en la capilla mayor. Por estos tránsitos de los treinta pies que responde en todo al que está en el suelo de la misma Iglesia, y de allí se goza bien, porque esta todo adornado con muy lindo antepecho de bronce, balaustres y pasamanos, guardando también en él las correspondencias de las pilastras que suben de abajo, con sus mismos resaltes y traspilastras, que se ve que no hay cosa sin gran cuidado puesta” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, pp. 308-309).

Juan de Herrera en el *Sumario* señalaba que: “[...] se anda todo el templo alrededor a este andar de los 30 pies [...]” (HERRERA [1589] 1998, fol. 17 v.). Fray Antonio de Villacastín anota en sus *Memorias* que el 21 de noviembre de 1576 se puso la primera piedra de la altura de los treinta pies: “[...] en el pilar de la iglesia que está a la parte de la sacristía, que labra Gregorio de la Puente, la primera piedra de los treinta pies, no se habiendo puesta otra en toda la obra. Tiene escrito en ella “30 pies”. Al año siguiente: “[...] se labraba la Iglesia deste Monasterio en el alto de 30 pies y había 18 gruas y se trabajaba con todas, y se gastaban en solamente oficiales y peones diez mil ducados cada mes sin carretería ni otros materiales, solamente en la iglesia sin otras obras muchas” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, pp. 50-51). Luis Cabrera de Córdoba: “[...] hay un anden que en torno ha caminado, / que más le adorna y deja hermozeado. / De balaustres de bronce en su atepecho, / que avergüenza su lustre al oro fino: / todo tan bien obrado y tan bien hecho/ que parece que allí del cielo vino [...]” (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 178). Juan Alonso de Almela: “La cual dicha iglesia de medio arriba en altura de 30 pies, anda toda por sus corredores anchos y hermosos con 25 antepechos de bronce balaustrado [...]” (ALMELA [1594] 1962, p. 29). Juan de Mariana también recordaba los tránsitos pero al nivel de la iglesia: “Tiene además este templo dos calles laterales por donde puede cualquiera pasearse libremente, que van a desembocar en las puertas por que se sale del claustro mayor y del alcázar regio” (MARIANA [1599] 1950, p. 554).

<sup>1255</sup> Francisco de los Santos es el único que precisa que el tránsito alto de la cornisa discurre a los 80 pies. Juan de Herrera en el *Sumario* apuntaba que: “[...] por lo alto de la cornija del Templo ay otro

## Arcos.

Veinte y quatro Arcos eminentes se descubren repartidos por el buelo de la altura, en la disposicion de sus Naues, cuyas bueltas à medidas distancias lo autorizan todo, y engrandecen con graue vniformidad. Los quatro Arcos principales del Crucero, con otros que està à su igual, tienen de alto, desde el suelo a la Claue, ciento y diez pies[30,8 m.]; [**«Arcos Triunfales».**] y los de las quatro Naues menores, sesenta, y algo mas; y todos ellos traen à la memoria los Arcos Triunfales, que hazian en Roma a los Triunfadores vitoriosos; que con mas justa causa se ven leuantados, en honor, y gloria de Laurencio triunfante de la tirania en este Majestuoso Templo<sup>1256</sup>.

---

tránsito, con que se anda el dicho Templo otrosí todo alrededor, y se sube por él a la cúpula, y tejados, y otras muchas partes del edificio" (HERRERA [1589] 1998, fol. 17 v.). Juan Alonso de Almela también recordaba este pasadizo perimetral desde el que se admira el arranque de las bóvedas: "[...] también se anda toda por lo más alto de la cornisa de la dicha iglesia donde comienzan las bóvedas con sus buenas y cómodas entradas y subidas, cosa de grande admiración por su grande curiosidad [...]" (ALMELA [1594] 1962, p. 29). Fray José de Sigüenza: "[...] por cuatro caracoles que hay en ellos se sube a otro tránsito y callejón más alto que anda por dentro de la pared que está de la cornisa de la iglesia arriba, y por él se sale a ella, y se anda toda al derredor, y pasa por encima de la cornisa del coro, donde tiene un antepecho de hierro con sus verjas y da vuelta por las espaldas del altar mayor" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. )

<sup>1256</sup> Fray José de Sigüenza en su descripción de la Basílica refiere las medidas de los arcos de la Basílica: "Los cuatro arcos principales de las naves de en medio tienen, como dije, de claro más de cincuenta y tres pies, y de alto, desde el suelo a la clave, ciento diez, y los de las cuatro naves menores de los lados, de ancho treinta y de alto sesenta y algo más" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 308). Santos repite la misma ambigüedad aunque Sigüenza en el manuscrito había precisado que la altura de los arcos de las naves laterales es: "sesenta y quatro" (vid. BLASCO, t. II, p. 366, nota 17). La comparación con los arcos de triunfo de los Antiguos la expone Sigüenza no cuando describe la Basílica sino cuando justifica la ausencia de pedestales en las columnas del pórtico (L. IV, D. II) explicando la distinción entre los arcos de triunfo de los gentiles y los que llama arcos "sagrados": "Aquí se ofrece otra consideración importante, y advertir la diferencia que hay entre los arcos que llaman triunfales a los otros que podríamos llamar a nuestro propósito sagrados. A los triunfadores que entraban en Roma y a las otras ciudades de Grecia les dedicaban arcos por donde entraban con gran majestad en sus triunfos; mas eran de tal condición, que las columnas se levantaban sobre sus pedestales, de suerte que el triunfador iba por el suelo llano, donde asentaban los pedestales sin levantarse sobre ellos con gradas ningunas, para que en medio de aquella gloria se conociesen que eran tierra y hombres como los demás, y no los desvaneciese aquella gloria y triunfo de sus victorias. A lo que también aludió el poeta cuando dijo: "Et sibi consul, / Ne placeat, curru servuus portatur codem, &c." [Nota: "Juven., Sat., 10"]. Mas los arcos de los templos y sus portadas quieren que se levantan sobre sus pedestales, de suerte que los que por ellos entraren no pisen en la tierra si fuera posible." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. II] 1986, p. 209). Según la interpretación de Sigüenza, los arcos del templo no necesitan pedestales al estar toda la Basílica levantada sobre las gradas del pórtico que sirve de "pedestal o peana". Santos no alude en ningún momento a la polémica sobre los pedestales, ni tampoco intenta justificarla, extrae simplemente la idea del arco de triunfo y la traslada a donde visualmente es más reconocible: las naves de la Basílica, subrayando y enfatizando el sentido cristiano de triunfos levantados en honor a San Lorenzo. La posición de Santos es ajena a cualquier disquisición acerca del uso de los órdenes y su peculiar aplicación en El Escorial. Su postura parece más la de un observador atento que reconoce de forma bidimensional la forma y disposición del arco de triunfo en las entradas a los frentes de las capillas laterales, sirviendo de ático del imaginario "arco de triunfo", los tránsitos adintelados que caen debajo de las cajas de órgano.

Fray Juan de San Jerónimo recuerda en sus *Memorias* el acontecimiento que supuso colocar la clave del arco toral del Coro de la Basílica el 4 de abril de 1579 "*cosa digna de notar por haber acaescido acaso sin notar ni mirar en ello*" (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1986, p. 259). También lo recuerda el obrero

## Cimborio<sup>1257</sup>.

Sobre los quatro de en medio, y sus quatro Pichinas asienta vn grande, y fuerte Pedestal de veinte y ocho pies [7,84 m.] de alto, en quien se planta aquella ostentosa maquina del Cimborio, Copula, ò Tolo, tan grande, tan artificioso, y fuerte, que à quien lo considera, no se le hazen muy gruessos los Pilares, en que carga, por ser tan estraño su peso. El Diámetro de dentro, y su claro, es de setenta y seis pies [18,48 m.]; y assi tendrà de ruedo, y circunferencia dozientos y siete [57,96 m.]. Por la parte de afuera el Pedestal, en que se leuanta, se vè de quadrado, aunque por de dentro en re- / [1657, fol. 17 vº] redondo; y a los quatro angulos se hazen quatro Cimborios pequeños, que rematan los Caracoles, y Escaleras, que suben hasta alli; y por todo el contorno vn Antepecho de Piedra con Baraustres, Terminos, y Acroteras, y Bolas, que dàn mucha perfeccion al Pedestal; y ofrece en su altura a los que suben, la mejor vista, que se puede imaginar, assi de la Casa, que desde alli se descubre toda, como de los Campos, y lugares, que se alcançan à ver muchos<sup>1258</sup>.

---

mayor fray Antonio de Villacastín: “*Sábado, 4 días de abril, se acabó de cerrar el primer arco de los altos de la iglesia, que fue el arco toral del coro, que es doble y el mayor de todos*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 55). Cinco años después se retiraron finalmente los andamios de madera y se vio por primera vez el templo despejado (vid. DE SAN JERÓNIMO [1584] 1984, p. 378).

<sup>1257</sup> François Bertaut en su crítico recorrido descriptivo por el monasterio en 1659, apunta que: “[...] la cúpula de la iglesia y las dos torres que están a los lados del pórtico son de un estilo bastante bonito” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454). Albert Jouvin en 1672 distingue la filiación italiana de la arquitectura del cimborrio: “[...] una iglesia en el medio, cubierta por una cúpula hecha de piedra y construida a la italiana, con dos campanarios sobre su entrada [...]” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603). Madame d’Aulnoy refiere en sus Memorias de la Corte de España que algunos días después del terremoto que asoló gran parte de la península el 9 de octubre de 1680: “[...] se desencadenó una tempestad de viento que derribó parte de la cúpula de El Escorial, rompió los cristales de las habitaciones de los reyes y arrancó de cuajo muchos árboles del jardín.” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 264). El embajador del sultán Muley Ismael de Marruecos: “En el centro de la iglesia se alza una cúpula muy alta, excesivamente sólida y artísticamente hecha; [...]” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).

<sup>1258</sup> Francisco de los Santos consigue reordenar y sintetizar en este párrafo varios pasajes más amplios de fray José de Sigüenza: “Sobre los arcos principales que hacen estos cuatro pilares grandes del templo y sus cuatro pechinas asienta un grande y fuerte pedestal. Por de fuera de la iglesia y encima de sus tejados se ve en cuadrado, y por de dentro en redondo. Sube sobre la cornija que corre por de fuera de la iglesia veintiocho pies con su cornija y corona; tiene de cuadrado, contando el vuelo de la misma corona, por cada banda ciento diez pies. En los cuatro ángulos se hacen cuatro cimborios pequeños, que rematan los caracoles y escaleras que suben hasta allí. Por todo el contorno tiene un pasamano y antepecho de la misma piedra, con sus balaustres y términos, acroteras y bolas, que dan mucha gracia al pedestal, y se anda alrededor con no pequeño gusto de los que a él suben, que no parece sino un terrado hecho a posta, para alegrar la vista, ver el campo, la casa y claustros y tejados, que muy de ver. Encima de él se planta aquella hermosa máquina del cimborio principal; llámanlo con diversos nombres: unos le dicen cúpula, otros tolo y otros tribuna. Es tan grande, tan hermoso y tan fuerte, que si estuviera en el suelo pudiera servir de una bastante iglesia; quien bien lo considera y el pedestal sobre que carga, no se le hacen muy gruesos los pilares de la iglesia que sustentan tan enorme peso y máquina. El diámetro de dentro y su claro es de sesenta y seis pies; y así tendrá doscientos siete de ruedo y circunferencia por la regla de Arquímedes, que quiere que la circunferencia tenga tres partes más que el diámetro, y una séptima parte del mismo diámetro, aunque tampoco es del todo cabal esta proporción” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 309). Diego Pérez de Mesa: “Sobre estas quatro columnas, se

Luego en el Cuerpo del Cimborrio, ay ocho ventanas grandissimas repartidas en su circunferencia, de à diez y seis pies [4,48 m.] de ancho, y treinta y quatro [9,52 m.] de alto. Entre vna, y otra ventana, se leuantan dos Columnas de media Caña; tambien de orden Dorico, con encasamentos, y Tableros, y quadrado en los Intercolumnios; y encima del Alquitraue, y Cornija con los demas adornos, assienta otro Antepecho como el de abaxo, a donde se sube por dos Caracoles, que ofrece el grueso<sup>1259</sup>: Y carga encima la Copula, ò buelta del Cimborrio, partida en resaltadas Fajas, que vãn a rematarse en los vordes de una Linterna, ò Fanal, que se leuanta de alli con otras ocho ventanas de a diez y ocho pies [5,04 m.] de alto, diuididas con vnas Pilastras

---

leuanta vn cimborrio en forma de media naranja, en el qual ay a la redonda mucha ventanas y por defuera vn corredor que le rodea, y ciñe todo sobre este cimborrio, ay vn chapitel con vna vela de cobre dorado, y vna Cruz puesta sobre vna bola tan grande, que puede vn hombre andar sobre ella en pie, aunque por la grande distancia, parece de a baxo tan pequeña como sino tuuiese mas que vna quarta de grueso. Al rededor del chapitel, ay otros corredores de metal muy bien labrados [...]” (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, pp. 142-143). Cabrera de Córdoba: *“Hace sobre ellos el cimborrio asiento, / que, como dije atrás, ha competido / con la parte más alta, donde el viento / suena y se muestra embravecido/ el lustre de este templo y ornamento/ que deja su valor engrandecido, / de modo que no pueden celebrarse / los que en el mundo suelen elaborarse [...] Anditos esta cúpula rodean / con muchos balaustres bien labrados, / que con su compostura la hermocean / en sus losas y broches encajados”* (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 179 y 161). Juan Alonso de Almela incluye una larga descripción del cimborrio que presenta puntos de contacto con la que elabora Sigüenza. No la incluye en su descripción del templo sino en el capítulo que dedica a “los vistosos homenajes y torres y circunstancias de toda esta gran fábrica” [...] el grande y celebradísimo cimborrio que en medio de la cruz que hacen los cuatro grandes pilares del templo del templo se levanta, de anchura de cincuenta y seis pies, y de altura por de dentro de doscientos y por de fuera de mas de trescientos pies; hecho de piedra berroqueña de figura de más que medio huevo, donde después de sus bocales y friso y cornisa, por encima de la cual se puede andar como por corredores, como atrás de toda la iglesia se ha dicho [...] y por la parte de fuera, rodeada por sus trechos de unos como pilares o pedestales con sus bolas por remates, con sus arquitrabes de pedestal a pedestal, con su orden de antepechos balaustrados de la misma piedra que es todo el edificio de las dos torres de las campanas y de los dos cimborrios de los zaguanes del convento y colegio” (ALMELA [1594] 1962, p. 80). Jehan de Lhermite: “[...] Y sustenta estos pilares una muy bella y alta linterna en forma de cimborrio que está completamente llena de vidrieras [...] Y está esta linterna tan bien hecha y ha sido tan bien elaborada por dentro, que parece cosa imposible describirla [...]” (LHERMITE [1597] 2005, p. 326). Juan de Mariana a diferencia de la mayoría de las descripciones, que analiza el cimborrio desde dentro, elogia el efecto plástico del cimborrio en el paisaje circundante y no el paisaje que se divisa desde el cimborrio: “Alzanse en los dos primeros ángulos otras tantas torres con techos de pizarra, y de en medio de la bóveda un cimborrio, á manera de piedra blanca, que se hace muy agradable á la vista, sobre todo si se la contempla desde los cerros inmediatos” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray Jerónimo de Sepúlveda: “Está en medio de esta gran nave un gran cimborrio con muchas ventanas de extraña grandeza, con vidrieras todas ellas” (SEPÚLVEDA, 1924, p. 357).

<sup>1259</sup> Fray José de Sigüenza: “[...] En el cuerpo de todo él tiene ocho ventanas grandísimas. Por la parte de fuera tiene de claro dieciséis pies de ancho y treinta y cuatro de alto; por la de dentro, trece y veintisiete, porque están en viaje para que reciban más luz y ocupen mejor el cuerpo. Entre una y otra ventana se levantan dos columnas de media caña, también de orden dórico; en los intercolumnios hay un encasamiento o nicho con su tablero y cuadrado encima, que adornan el intercolumnio; por encima corre el arquitrabe con las gotas y los demás cuerpos y partes de la cornija. Y sobre ella asienta otro antepecho y pasamano con el adorno del de abajo que está en el pedestal; por el grueso van dos caracoles para subir a él” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 310). Santos omite la referencia a las ventanas “en viaje”, término que fray José también utiliza cuando describe las ventanas de la biblioteca principal (L. IV, D. IX) y que Serlio explicaba refiriéndose a la ventana del templo de Vesta en Tívoli. Juan Alonso de Almela: *“Tiene ocho grandes ventanas, como puertas de arco, con sus muy transparentes vidrieras [...]”* (ALMELA [1594] 1962, p. 80).

resacadas, que vãn en diminucion hasta lo alto; alli se haze otra Copula pequeña, sobre la Corona del Fanal, que dà principio à vna Aguja, ò Pirámide de Piedra istriada toda, de treinta pies de altura [8.4 m.], [**«Bola del Cimborio».** **«Cruz».**] sobre que sienta la Bola de metal dorada de siete pies [1,96 m.] de Diametro, con la Cruz, y el Harpon de mucho grueso, y grandeza. La Cruz tiene setenta y tres arrobas de hierro, el largo treinta y vn pies [8,68 m.]. Entra la Espiga en la Aguja quinze pies [4,2 m.], la Bola pesa ciento y treinta y seis arrobas<sup>1260</sup>.

### Altura.

Desde el suelo de la Iglesia, hasta el centro de la Bola, ay trecientos pies [84 m.] de vara en alto; y treinta mas hasta el remate de la Cruz<sup>1261</sup>; y con todo esso no le dieron al Cimborio toda la altura, que pedia; quitaronle onze pies [3,08 m.], por el miedo que puso vn Pilar, que hizo

<sup>1260</sup> Sigüenza también recoge este momento que fue motivo de júbilo por parte de los laborantes, incluyendo una pormenorizada descripción de la cruz: “En 23 de junio de este mismo año de 82 se remató el cuerpo de la fábrica de la iglesia, y se puso la Cruz en la aguja del cimborio, víspera de San Juan Bautista, a las seis de la tarde. Hízose una procesión muy solemne, cantando Te Deum laudamus, en hacimiento de gracias. Halláronse en ella todos los criados del Rey que estaban aquí, y los oficiales de la fábrica, regocijándola con danzas y otras fiestas llenas de devoción y piedad, cuales convienen a religiosos y a fábricas tan santas; la Cruz (por si alguno tuviere gana de saber cuáles) tiene setenta y tres arrobas de hierro, de largo, treinta y un pies; los quinze entran de espiga en la aguja de piedra con que se remata la fábrica; los brazos tienen ocho pies, y el arpón, con la vela en que están las parrillas del glorioso mártir, tienen diez pies; la bola que se levanta es de metal campanil; tiene de diámetro seis pies; un poco prolongada, porque hace mejor vista, y así en lo largo tiene siete pies y más; pesa ciento treinta y seis arrobas; [...]” (SIGÜENZA, [1605, L. III, D. XII] 1986, p. 96). Fray José de Sigüenza: “Asienta luego encima la vuelta y bóveda o cúpula, partida con sus fajas resaltadas, que van a rematarse en los bordes de la linterna alta, donde quedan como atadas o ceñidas. La linterna o fanal que aquí se levanta tiene otras ocho ventanas de a dieciocho pies de alto, y parecen de acá muy pequeñas; divídense con unas pilastras resacadas que hacen en pie un como estribo, disminuyendo en lo alto, que todo les da mucha gracia. Sobre la corona de esta linterna se hace otra cupulilla, y desde allí sube una aguja o pirámide de piedra, estirada toda, que tiene treinta pies en alto, y sobre ella asienta la bola de bronce dorada, que ya dijimos tiene siete pies de diámetro. Luego se pone el último remate, que es la cruz, con un arpón de mucho grueso y grandeza” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 310). En el manuscrito original de Sigüenza se lee que la aguja es “*estriada*”, como aparece en Santos, y no “*estirada*” como encontramos en las ediciones impresas. Como en el caso de las pilastras “*estriadas*” de la basílica, parece que Santos enmienda un error de impresión remitiéndose al manuscrito.

Juan Alonso de Almela continúa su farragosa descripción del cimborrio por encima de las ventanas “[...] *encima de las cuales se mueven otros bocelos y cornisa y de ahí va más, aminorándose por su orden la figura mas que medio oval que dicho tengo, que tiene en lo último como cúpula o forma de fanal hueca con seis vidrieras por luces y encima de una figura, como medio huevo, de esta cúpula nace una casi pirámide, aunque redonda y estriada, harto alta, encima de la cual hay por remate una bola grande de bronce dorado, hueca con su cruz y veleta [...]*” (ALMELA [1594] 1962, p. 80). Fray Antonio de Villacastín recoge la noticia de la colocación de la cruz en el cimborrio en 1582, noticia que no recoge fray Juan de San Jerónimo: “*Víspera de San Juan Bautista, á 23 de junio, se puso la cruz en la aguja de la iglesia y se hizo procesión por el caso, año de 1582. Gran fiesta*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 57).

<sup>1261</sup> Fray José de Sigüenza: “[...] De suerte que desde el suelo de la iglesia hasta el centro de la bola hay justos trescientos pies de vara en alto, y desde allí al remate de la cruz otros treinta más” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 310). Cabrera de Córdoba cuenta tres pies más: “Trescientos y tres pies sobre cuarenta / desde el cimientto al globo se han contado” (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 161). Jehan de Lhermite: “[...] desde abajo hasta lo mas alto de la cruz (que está puesta allí por fuera sobre otra pequeña linterna que corona el conjunto) tiene una altura de 300 pies” (LHERMITE [1597] 2005, p. 326).

sentimiento del mu- / [1657, fol. 18] mucho peso. [«Cimborio del Vaticano».] Deuieronse de acordar los Maestros del suceso de la Fabrica del Vaticano, donde raxaron, y se abrieron los Pilares con el peso de la descomunal Tribuna, que se atreuìò à cargar el Architecto Brauante, sobre ellos; no quisieron ponerse al mismo riesgo, y assi quedò por la parte de afuera este Cimborio algo mas baxo. Por de dentro no se conoce casi la falta; porque tiene su Pedestal donde asientan las Pilastras, que compañan las Ventanas, y se leuanta con tan buena proporcion, y entereza; que en presencia deste ay muchos, que no hechan menos el de San Pedro en el Vaticano, con ser de tanta grandeza, que se lleua a este en el Diametro veinte pies [5,6 m.] de vara<sup>1262</sup>.

---

<sup>1262</sup> Fray José de Sigüenza: “Quedó por la parte de fuera este cimborio o tolo más bajo y enano de los que es su natural proporción y buena gracia pedía; quitósele un pedestal de once pies en alto, sobre que habían de asentar las basas de las columnas o medias cañas, que por faltarles no se descubren de ninguna parte, sino es de lo alto de la sierra, y perdiendo mucha gracia. Este defecto se siguió del miedo que puso uno de los cuatro pilares, que, por falta de los maestros y asentadores, comenzó a hender y rajarse por algunas partes aun antes que tuviese otro peso encima más de su misma grandeza; así temieron que no había de poder sufrir la carga de tan gran cimborio el que a sí mismo no se sufría. Y trataron de aligerarlo, quitándole todo el peso de este pedestal, harto contra la voluntad del Arquitecto Juan de Herrera, que, como hombre de gran juicio, conoció que la falta no venía del peso, sino de la mala labor, mal asiento y la desigualdad del grano de la piedra de dentro con la de fuera, y como no se resistían aquéllas igualmente, echaban la carga a los sillares de fuera y reventaban con ella, desamparados de ayuda. Puso esto demasiado temor en muchos de los maestros, trayendo a la memoria el atrevimiento de Bramante en la fábrica del Vaticano (a quien ésta, como dije, se parece tanto en la planta de la capilla), que, haciendo unos pilares tan altos y con caracoles dentro, antes que les echasen aquella tan descomunal tribuna encima, tajaron y se abrieron, como largamente lo refiere Serlio. Así estuvieron aquí muy determinados, no solo de quitar el pedestal, sino de macizar los nichos de los pilares donde están los dieciséis altares. El tiempo ha demostrado que el temor fue de poco fundamento, y que estaba todo bien proporcionado y entendido, y no solo sufrieran lo que le quitaron, que hace harta falta, mas aun otro mayor peso. Por la parte de dentro no se echa tanto de ver la falta, porque tiene su pedestal debajo de las pilastras que acompañan las ventanas. Y aunque es verdad que el cimborio y tolo de San Pedro, en el Vaticano, es muy hermoso y de mayor grandeza, pues le lleva a éste más de veinte pies de vara en el diámetro, con todo eso los que veen la buena proporción, hermosura, y entereza de éste dicen que no echan menos el otro” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, pp. 310-311). Santos recoge, aunque resumida, la crítica de fray José al cimborrio y la mención a los problemas de Bramante con los pilares del Vaticano, que recoge Serlio y que Fray José conocía muy bien ya que en el manuscrito original especifica el pasaje en cuestión: “*Sebast. Serl. Lib. 3*” (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 372, nota 36). Francisco de los Santos no menciona a Serlio ni tampoco a Herrera, del cual Sigüenza hace un muy poco habitual elogio, incluso en el manuscrito añade: “*architecto principal que era juan de herrera*” (citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 372, nota 35). Fray José se había referido al tema de las fisuras en los pilares en el Discurso XII del Libro III de su *Historia*, mencionando también al “*valiente*” arquitecto Bramante. Sobre la cuestión de la falta de basamento del cimborrio que según Sigüenza habría disgustado a Herrera y que se corrige en los grabados de las *Estampas* presentando un cimborrio ligeramente más alto: vid: ORTEGA VIDAL, 1999, p. 209, el cual ha estudiado que el realce en el grabado no se lleva a cabo por medio de un pedestal, como decía Sigüenza, sino aumentando la columna y la peana. El paralelismo con la fábrica del Vaticano que recoge Santos lo había establecido Sigüenza al vincular interesadamente la planta de la iglesia y la biblioteca (Libro IV, Discurso X). Con respecto a las medidas de la cúpula, fray José habla de “pies de vara” evitando utilizar los habituales pies castellanos que habrían dado al cimborrio Vaticano unas dimensiones mucho mayores que las de El Escorial, como ha señalado Selina Blasco: “como tantas veces se ha señalado, fray José no miente, pero distorsiona los hechos para que encajen con sus objetivos descriptivos y, en este caso, simbólicos: de lo que se trata es de situar San Pedro del Vaticano, como edificio paradigmático de la cristiandad y de la nueva

## Ventanas.

Dàn mucha luz à esta Basílica las diez y seis Ventanas del Cimborio, y Fanal; y en los Frontispicios de Poniente, Medio dia, y Norte, otras tres grandes de à doze pies [33,6 m.] de ancho, y veinte y quatro [6,72 m.] de altura, y otras encima de la Cornija, que anda alrededor por de dentro, que son de Arcos, y medias Lunetas, que se corresponden con proporcion, y claridad, alumbrando hasta lo mas escondido; estàn todas con vidrieras blancas, y assi es notable el resplandor, y alegria que dan à todo. Los claros de las Bobedas, que dexan los Arcos, son de ladrillo estucados, y imitan a la Nieve en la blancura<sup>1263</sup>.

## Solado

El suelo es de losas de Mármol pardo, y blanco con curiosos compartimientos, y lazos, que la hermocean por toda su dilatacion espaciosa con variedad, y lucimiento<sup>1264</sup>.

---

arquitectura clasicista, y El Escorial, en un mismo plano o, si se puede, en un plano claramente ventajoso para este último” (BLASCO, 1999, t. II, pp. 373-374, nota 39), cfr. ORTEGA VIDAL, 2000, pp. 197-211.

<sup>1263</sup> Santos repite lo mismo en la edición de 1698 aunque ya las bóvedas estaban pintadas al fresco por Giordano.

Fray José de Sigüenza: “Tiene también esta Basílica todas las luces bien dadas y repartidas, y así no hay en él cosa oscura. De las tres partes, Mediodía, Poniente y Norte, entra por tres grandes ventanas de los tres frontispicios tanta luz que queda toda bañada; tienen a doce pies de ancho y veinticuatro de alto, sin las ocho grandes del cimborio, que bastan, aun cuando todas las demás están cerradas, a dar luz en el coro, que es lo más apartado. Sin estas ventanas, hay otras encima de la cornija que anda alrededor por de dentro, y son como de arcos o medias lunetas grandes; respóndense con mucha proporción unas a otras, y dejan claros los más últimos rincones, de suerte que no hay altar que no tenga de frente su ventana que la alumbre. Están todas con vidrieras blancas, y así es una claridad grande la que todo tiene, y cuando quieren que no sea tanta, cierran las que les parece. Los claros de las bóvedas son de ladrillo estucadas, tan blancas como la nieve” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 311). Aunque Sigüenza insiste en la luz identificándola con la belleza en clave albertiana, el resultado final del conjunto responde más a la penumbra que el mismo Alberti aconseja en los recintos sagrados identificándola con la majestad. Sobre el sentido de la luz en El Escorial, *vid*: NIETO ALCAIDE, 1997, pp. 153-157. Francisco de los Santos omite el comentario de Sigüenza que venía a continuación en el que daba la razón a los que criticaban el excesivo vuelo de la cornisa del templo, aunque tuviera una justificación modal: “Algunos han tachado el vuelo de la cornija de dentro, diciendo que es demasiado y parece aprieta o congoja la vista, y en pareciendo así, es así, y tiene razón, porque el juez de esto son los ojos, como de la buena consonancia el oído. Y aunque el arte permita algunas cosas, también manda que no se use de su rigor sino cuando no se puede excusar, mas no cuando se sigue inconveniente. He dicho ya que el maestro de esta arte, Vitruvio, advirtió que las sombras de los cuerpos eran menores en el aire y campo abierto, porque la luz que da por todas partes las deshace, y las de los lugares cerrados mayores y más crecidas y fuertes, y así aconteció aquí” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, pp. 311-312).

<sup>1264</sup> Fray José de Sigüenza: “El suelo es de losas de mármol blanco y pardo, con otros compartimientos, como los del claustro y capítulos” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 312). Fray Juan de San Jerónimo refiere el momento en que se comenzó a solar la iglesia y el tipo de piedra utilizada: “Comenzóse á solar la iglesia principal en 25 de febrero de 84, de losas blancas que se trujeron de Filabres, y losas pardas de las Navas. Era el oficial natural de Toledo” (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, pp. 378-379). Cabrera de Córdoba en clave poética también se refiere al pavimento: “*Camínase adelante en lo enlosado, / de mármol negro y blanco entretejido / con lazos y labores variado, / que compuesto ficticio ha parecido. / La iglesia y claustro todo aderezado, / de las lumbrosas losas compartido, / que la obra realzan y hermocean / y con su varia forma la campean*” (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, pp. 166-167). Juan Alonso de Almela: “Está todo solado el suelo de él y del coro, y de la sacristía y el claustro mayor, y del capítulo y las celdas del prior de unas grandes losas cuadradas de mármol blanco y



## Puertas.

Las Puertas deste Grandioso Templo son nueue; cinco à la parte de Poniente, con admirables Rejas de Bronce, y quatro en los Angulos del Medio dia, y del Norte, y juntando las que siruen à las Capillas, que està mirandose en igual correspondencia por todo el Quadro, son onze en todas, con Rejas curiosas, si bien no de vna misma materia<sup>1265</sup>.

## Cruces de la Consagracion.

Sobre los Arcos de las mas Principales, y en el Altar Ma- / [1657, fol. 18vº] Mayor, ay doze Cruces repartidas por el contorno de tres en cada pared, que son las que pusieron, quando se consagrò la Iglesia, que fue el año de 1590. à treinta de Abril, por Camillo Cayetano, Patriarca de Alexandria, Nuncio Apostolico en los Reynos de España; la duodezima esta en el testero detrás del Altar Mayor, y son de vn jaspe hermosissimo de color de sangre embutidas en Marmol blanco, joyeles, que à todas luzes adornan mucho esta Casa de Dios; pues fuera de lo estimable de su materia, las vngieron entonces con el Santo Chrisma, para que se trasluziessen en ellas, aquellas

---

pardo, haciendo varios lazos y labor" (ALMELA [1594] 1966, p. 30). Fray Jerónimo de Sepúlveda, "El Tuerto": "Abierta la reja se entra en la iglesia, la cual está toda losada de piedras blancas y azules a manera de jaspe, de la suerte que está el claustro real, como después veremos, que labran y dejan broslado todo el suelo de cruceros y cuadros" (SEPÚLVEDA, 1924, p. 358).

<sup>1265</sup> Diego Pérez de Mesa: "Boluiendo a la entrada de la yglesia, luego en passando la boueda que esta debaxo del coro ay tres sumptuosas rejas, que corresponden a las tres puertas del templo" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 141). Juan Alonso de Almela describe con detalle todas las puertas de acceso a la basílica: "Y tiene este dicho templo de parte de dentro otras cuatro puertas de más de las dichas que sirven de entradas y salidas al convento y a la sacristía y al coro. La primera a la mano derecha que entra en el claustro mayor por donde salen y entran las procesiones, y otra en la misma mano derecha, junto a la capilla de las reliquias, que entra en la sacristía y al mismo claustro mayor; y estas dos con sus puertas de bronce [como anota Gregorio de Andrés, estas puertas son realmente de madera dorada] balaustradas muy grandes y muy vistosas; y en el tránsito de la entrada de la sacristía a mano izquierda hay otra puerta por donde suben por una espaciosa y descansada escalera al tránsito que va a la capilla real y sube a los paseos y vistas de la iglesia. Al andar del coro hay otra grande y principal puerta por donde entran y salen del coro a lo alto del claustro mayor y a todo el convento; no olvidando la puerta que sale al cabo de la escalera a mano izquierda para la cuadra, donde se leen los casos de conciencia, y de ahí a los corredores altos del claustro mayor; ni olvidando la puerta pequeña de la hermosísima galería de Su Majestad, que está a la parte del Norte, por donde se sale al coro; ni olvidando los postigos y correspondencias de las dos torres, así del colegio como del convento para el dicho coro; ni postreramente olvidando las cuatro puertas pequeñas preciosísimas de los lados de la capilla mayor por las cuales las personas reales pueden cuando quisieren entrar en esta santa iglesia como por otras de que no hago mención" (ALMELA [1594] 1962, p. 30). La escalera que menciona Almela en el "*tránsito de la entrada a la sacritía a mano izquierda*" también la mencionaba Pérez de Mesa: "[...] y mas a la mano derecha, debaxo de la vltima naue, se haze vna escalera, por donde se sube a lo alto, ya poco espacio se entra por aqui al oratorio del Rey nuestro Señor" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 143). El portugués Juan Bautista Labaña, profesor de matemáticas, cosmografía, geografía y topografía en la Academia de Matemáticas de Madrid, cosmógrafo mayor de Felipe II, Cronista de Portugal con Felipe III y maestro de matemáticas del futuro Felipe IV, es el autor de un *Itinerario del Reino de Aragón* redactado entre 1610 y 1611, en el que cuando describe Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, anota que "*Ciérrase este coro con unas verjas de hierro en parte doradas, muy bien labradas, hechas por el maestro que después hizo las de El Escorial*" (LABAÑA [1610-11] 1999, vol. III, p. 16).

doze Puertas de la verdadera Ierusalen, que baxò del Cielo, por donde todas las quatro partes del Mundo entraron à la luz del Euangelio<sup>1266</sup>.

### **Numero de los Altares.**

Los Altares son quarenta, todos consagrados tambien; en quien se admira no solo lo bien formado, y correspondiente de sus Capillas, sino lo lucido de los Retablos, y lo valiente de las Pinturas, que se descubren por todas partes. Demas destos, ay otros quatro; dos en los Oratorios de las Personas Reales, y dos en el Sotacoro, como entramos en la Iglesia<sup>1267</sup>.

### **Sotacoro.**

Es esta vna singular Fabrica, de sesenta pies [16,8 m.] de quadrado, con quatro Pilares, que imitan la forma de los de dentro, y la Bobeda, que sustenta el Coro; que es de grandissimo primor en la Arquitectura, pues con ser de Piedra, y tan larga la fuga de los Pilares, esta tan llana

---

<sup>1266</sup> Según refiere fray Juan de San Jerónimo: “En 6 de agosto de 86, dia de la transfiguración del Señor, el señor obispo de Rosa bendijo la iglesia nueva y principal desta casa, estando presente el Rey nuestro Señor con las personas Reales y caballería, el cual la bendijo con las cerimonias acostumbradas según el pontifical [...] (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 402). El 9 de agosto de 1586 se trasladó en procesión el Santísimo Sacramento desde la Iglesia de Prestado hasta el tabernáculo del altar mayor y sigue fray Juan de San Jerónimo: “En 10 de agosto dia de Sant Lorencio, á las ocho de la mañana, se hizo procesión principal por las tres naves de la iglesia principal. Fue en la procesión el Rey nuestro Señor, y el Príncipe D. Filippe, y la señora Infanta se quedó en el oratorio de S.M.; y acabada la procesión se comenzó la misa mayor y predicó el padre fray Joseph de Sigüenza, prior del Parral de Segovia [...] En 30 de agosto de 1586, dia de los santos Felicis et Audauti se celebró la fiesta de la dedicación de la basílica de Sant Lorencio con su octava por mandado de S.M., y se celebrará esta fiesta para siempre, y esta es la primera vez que se ha celebrado [...]” (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 406). El manuscrito de las Memorias de fray Antonio de Villacastín concluye haciendo referencia a la consagración de la basílica: “Este año de 1595 se consagró esta iglesia deste Monesterio por el Nuncio del Papa en 30 días de agosto” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 64).

<sup>1267</sup> Fray José de Sigüenza: “[...] Los altares son, como dije en la consagración de este templo, cuarenta, todos consagrados, y otros cuatro más, dos en los oratorios de las personas reales y dos en el sotacoro, y otros seis en los tránsitos de los treinta pies” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 312). Madame d’Aulnoy: “Hay cuarenta capillas y otros tantos altares en los que se emplean todos los días cuarenta diversos ornamentos” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171). Juan de Herrera en la explicación al Primero Diseño, enumera 36 altares en el cuadro de la basílica, el altar mayor, los 2 altares de las reliquias, los altares de los oratorios reales en la capilla mayor y los 2 altares del sotacoro, sin especificar temas ni pintores: “Todos son altares que siruen dentro del Templo, y sin estos ay el altar mayor, y los dos colaterales de las Reliquias señalados. L. M. Y en los Oratorios. D D. E E. Ay otros dos Altares, y en el Sotachoro en los numeros. 37. 38. Ay otros dos altares donde se dize Missa” (HERRERA, [1589] 1998, fols. 12 vº - 13). Excluyendo el altar mayor, salen los 40 altares que menciona Francisco de los Santos. Juan Alonso de Almela: “Tiene esta santa iglesia cuarenta hermosos altares de varias historias de los santos apóstoles y doctores de la Iglesia, mártires, confesores y vírgenes, de curiosísimas manos de grandes artífices pintores, con los cinco altares de cada una de las dos grandes capillas del tránsito de los dos nichos patinejos, en derecho de las dos capillas de las reliquias que están en los dos testeros del templo, con sus ricas puertas de bronce, balaustradas y de grande artificio” (ALMELA [1594] 1962, p. 29). Lhermite anota “[...] más de 45 altares [...]” (LHERMITE [1597] 2005, p. 326), sin precisar más detalles. Juan de Mariana: “Hay en este templo mas de treinta y ocho capillas consagradas a santos” (MARIANA [1599] 1950, pp. 554-555). Paolo Morigi menciona cuarenta altares (MORIGI [1593] 1970, p. 18). El padre Juan de Mariana: “Hay en este templo más de treinta y ocho capillas consagradas á santos, notables todas por sus cuadros, obra de eminentes artistas españoles, franceses [?] é italianos, ya antiguos, ya modernos.” (MARIANA [1599]1950, t. II, p. 554).

como el mismo suelo, que pone admiración ver como se sustenta; y consiste en el corte con que las Piedras se traúan, haziendo entre si mismas Arcos por sus hiladas, hasta que se cierran en vna Clau<sup>1268</sup>. Aquí, como digo, ay otros dos Altares, donde dizen Missa al Pueblo, antes de llegar a la

---

<sup>1268</sup> Diego Pérez de Mesa: “De las cinco puertas que dixe estan en la frente del templo, por las dos estremas, se entra a dos patios pequeños, que están a los lados de la entrada del templo, y por las otras tres intermedias, se entra al mismo templo, en cuya entrada se ofrecen luego dos, o tres ordenes de columnas, sobre que esta assentado el coro entre los dos patios pequeños, a los quales dixe se entra por las dos puertas colaterales estremas. A las dos vendas derecha, o yzquierda: luego en esta entrada del templo ay quatro capillas, dos a cada lado. Esta el coro puesto sobre vna bobeda, muy fuerte de piedra [...]” (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, pp. 140-141). Juan Alonso de Almela incluye la descripción del sotacoro en el capítulo VI de su descripción “De la portada principal y entrada de esta santa casa”, señalando que desde el zaguán “se entra en la iglesia por las dichas cinco puertas, por las tres de en medio al primer cuerpo de la iglesia, que es el sotacoro, que corresponde a la nave del medio del templo [...] la primera estancia de la iglesia, que llaman el sotacoro, desde donde oye la gente de fuera y forasteros los divinos oficios, y donde hay dos muy graciosas capillas, una a cada lado, cercadas de rejas de hierro doradas y estañadas, donde dicen misa los sacerdotes forasteros que llevaren buenos recaudos y donde se divide la iglesia con tres rejas balaustradas de bronce dorado, y la del medio es de dos grandes puertas del dicho bronce, que pocas veces se abren. Encima de la cual estancia está el coro sobre bóvedas casi llanas, de maravilloso artificio y secreta obra [...] Tiene de ancho este primer cuerpo de la iglesia, que llaman sotacoro, 56 pies, y de largo, 72; en la estancia del atajo de la iglesia, junto a las tres rejas, están unos asientos con sus espaldares de nogal muy bien hecho, en las cuales están secretamente encerrados, como en cajones, ciertos libros de punto y canto para las misas y oficios particulares del seminario, y sirven de asiento muy cómodo para los que oyen los divinos oficios. Y esta primera estancia de la iglesia no es la anchura de la iglesia, porque la de más anchura toman y ocupan los dos patios ya dichos [patinejos]” (ALMELA [1594] 1962, pp. 27-28). Fray Jerónimo de Sepúlveda, “El Tuerto” aconseja al lector que no se entretenga en el sotacoro pues no es más que un preámbulo: “No te me pares a mirar la llanísima bóveda, que milagrosamente sustenta el gran coro; no los dos patinejos que en medio la cogen, de los quales el uno sirve de ornato y el otro de pasar por él al grande y soberbio Palacio; no te entretengas en ver las capillas que de gruesas y doradas rejas cercadas se van respondiendo unas a otras con las tres famosísimas rejas que están debajo del coro, de bronce [...]” (SEPÚLVEDA, 1924, p. 357).

Como señalaba Sigüenza al inicio de su discurso el sotacoro estaba destinado: “Para la gente vulgar y demás ordinarios servicios que puede y suele concurrir, sirve abundantemente el sotacoro, que es como cuerpo de iglesia” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 306). Aborda más adelante la descripción: “Para que concluyamos con este discurso, digamos lo mismo del sotacoro. Es una singular fábrica, de lo bien tratado y considerado que hay en este templo. Si no me acuerdo mal, dije en otra parte que esta pieza es la que podríamos llamar cuerpo de la iglesia, y lo que hasta aquí hemos dicho no es sino la capilla, aunque alguno dirá que es mucho mayor la capilla que la capa. Ahora diré que no es otra cosa este sotacoro, sino un pequeño retrato de ella, y así guarda en otra más pequeña forma todo lo de la grande, la misma traza y correspondencias que se han visto, y en sesenta pies de cuadrado que tiene (ocúpase lo demás con el tránsito o vestíbulo que dijimos va del colegio al convento) hace cuatro pilares en medio que imitan la forma de los de dentro, y así se hacen otras tres naves por cada parte, con sus puertas grandes y dos pequeñas a los lados, por manera que son doce en todas, aunque las seis solas se abren y tienen puertas de madera bien labradas; las tres salen al vestíbulo, otras dos a los patinejos y la otra a la iglesia, que no hubo menester puertas, porque está más adelante la reja de la iglesia. Aquí se pusieron dos altares, donde dicen misa al pueblo los clérigos ordinarios que llegan y gran número de religiosos mendicantes; el uno es de San Cosme y San Damián; el otro de San Blas y San Sixto, Papa tercero. Es de considerar la bóveda de este templo pequeño, que tiene primor en arquitectura, con ser de piedra, y tan larga la fuga y distancia de los pilares en la nave de en medio, está tan llana como el mismo suelo, que pone admiración ver como se sustenta, y consiste en el corte con que las piedras se traban, haciendo entre sí mismas arcos por sus hiladas, hasta que vienen a cerrarse en una clave. Tiene tanta firmeza y seguridad como si fuera un terraplén. Las tres puertas que digo salen al vestíbulo y son las principales por donde se entra a la iglesia y sotacoro, tienen los marcos y telares de acana y los tableros de encina, que en hermosura y fortaleza ninguna de las maderas que nos traen de las Indias le

Rexa; y tambien ay otros seis en los Transitos de los treinta pies, a donde se haze la segunda eleccion, y Planta deste Templo.

---

[1681, fol. 17]

[...] y otro abaxo à la Puerta de la Sacristia, como se entra en la Iglesia, que es de Nuestra Señora del Patrocinio, bellissima Imagen, cuya Capilla es es de lo precioso que ay alli que ver, fabricada à deuocion de el Señor Rey Filipo Quarto<sup>1269</sup>.

---

igual. En los cuatro pilares están cuatro piletas de agua bendita, y con estar tan cerca de tan grandes puertas (es bien advertido de paso) hasta el día de hoy no se han visto heladas, aunque no han sido los años muy clementes de nieves y fríos" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, pp. 317-318).

Juan de Herrera en la explicación al Primero Diseño, señala el sotacoro con el número 40: "Sotachoro, es quadrado, y tiene la misma forma que el Templo, y haze tres naues por cada lado de su quadro, y sirue de cuerpo de la iglesia" (HERRERA, [1589] 1998, fol. 13).

<sup>1269</sup> *Idem*, 1698, fol. 17.

A partir de la edición de 1681 añade la mención a la Capilla de la Virgen del Patrocinio, advocación auspiciada por Felipe IV. En en la *Quarta parte* vuelve a comentar la Capilla, cuando describe la ceremonia de traslación y retorno del Santísimo Sacramento a la Basílica después del incendio de 1671: «[...] llebando juntamente à ombros los Religiosos la Imagen de nuestra Señora de el Patrocinio, que oy està colocada en vna Capilla en frente de la Puerta de el Pantheon, junto à la Sacristia, con magestuoso adorno, y hermosura, mouiendo igualmente à deuocion, y reuerencia, de cuya piedad auian experimentado el amparo en aquella tribulacion»(SANTOS, 1680, pp. 232-233). En el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibió esta real casa* en los seis años del priorato de Francisco de los Santos (1681-1687) se refiere que «En su tiempo se hicieron para la Imagen del Patrocinio dos vestidos preciosos, de los cuales el uno ofreció la reina madre de rica tela encarnada» (ANDRÉS, 1967b, p. 135). En 1755 Norberto Caimo señala la presencia en la Capilla de numerosos cuadros algunos de pequeño formato, otros no tanto, lo cual no deja de resultar sorprendente teniendo en cuenta las dimensiones reducidas del espacio: «Hay cuadros allí bastante buenos, en una capilla a la derecha, saliendo de la iglesia para ir a la sacristía; pero la oscuridad del sitio no me ha permitido verlos bien. Sin embargo, se reconoce el hermoso genio de Dominico Greco en La Gloria, que está a la izquierda, encima del altar. Las flores, que están repartidas por todas partes, son del célebre Mario. Se ven también allí Jesucristo en Emaus, que es una hermosa copia de Rubens; la Creación del mundo, bellissima obra de Marco de Brujas, en donde hay mucha inventiva y variedad; el Nacimiento de Nuestro Señor y la Anunciación, pinturas flamencas. Nuestra Señora con el Niño Jesús y San Juan, cuadro de Albano, y San Jerónimo, original lleno de expresión, de Ribera» (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 813). En 1764 Ximénez añade un epígrafe específico para describir con detalle la capilla del Patrocinio y su "prodigiosa" escultura, aunque no menciona ninguna pintura: «Formase una Capillita muy curiosa de medio punto, frente de la puerta del Panteón, á un lado de la Ante-Sacristía, con Altar que ocupa todo el ancho: el Frontal muy vistoso de Pórphydos y otras piedras preciosas, compartidas, y guarnecidas de metal dorado. Venérase en él una Sagrada Imagen de nuestra Señora, con la Advocacion del Patrocinio, hermosísima, de Escultura admirable, con el Niño en los brazos, ambos ceñida la frente de ricas Coronas. Está colocada sobre un trono de plata, con molduras y tachones dorados, enmedio de un Cascaron de Cristales, era donde se mira con tanta magestad y hermosura, que causa amor y veneracion. La Capilla en su corta capacidad se goza muy vistosa y decente, con Lámpara de plata, y Arañas del mismo metal dorado, cuyas luces reverberan, multiplicándose en el diáfano de los cristales; y las paredes están vestidas de una exquisita Colgadura de tela de oro. Tiene la Soberana Imagen para su adorno ricos Vestidos, Alhajas y Joyas muy preciosas, que han ofrecido como tributo de su veneracion las Personas Reales; porque este Celestial Simulacro siempre ha sido, y es al presente el Imán de sus devociones y cultos. Igualmente es Objeto particularmente venerado de esta Comunidad, que en las necesidades públicas implora su Patrocinio, con Novenarios y fervorosas Oraciones; y los Individuos en las particulares, recurren tambien con gran

## Orden de los Altares.

El orden de los quarenta, y como están repartidos es este. En los dos Pilares grandes mas cercanos al Altar Mayor, ay quatro Altares; y en estos, y en sus correspon- dien- / [1657, fol. 19] [«**Pinturas de los altares**»].<sup>1270</sup> dientes, que son ocho, están pintados los doze Apóstoles, y los dos Euangelistas, San Marcos, y San Lucas: y San Bernabé, y San Pablo; que son diez y seis Imagenes, de dos en dos, como los embiaua à Predicar al Mundo nuestro humanado Dios; de mano de **Iuan Fernandez Mudo**, excelente Español, natural de la Ciudad de Logroño, discipulo de Ticiano<sup>1271</sup>.

---

consuelo, y confianza, á la proteccion de tan Santa Soberana Medianera. Debese al Señor Felipe Quarto esta Prenda del Cielo, en cuyo tiempo fue aqui colocada» (XIMÉNEZ, 1764, p. 219). Cuando más adelante refiere la biografía del maestro platero fray Eugenio de la Cruz, apunta que la escultura de Nuestra Señora del Patrocinio «se hizo en Valladolid de órden del Señor Felipe Quarto», realizando fray Eugenio en colaboración con fray Juan de la Cruz, el "Trono de la Santa Imagen; y con el residuo de los metales, y exquisitas piedras que quedaron de la Fábrica del Panteón, executaron los dos el precioso Frontal del Altar, que en este Templo tiene la Sagrada Imagen» (XIMÉNEZ, 1764, p. 442). Este frontal aún se conserva en el monasterio, en la actual capilla del Patrocinio. Antonio Ponz también recuerda la Capilla del Patrocinio y no puede evitar criticar el altar y trono barrocos de la imagen: «El gusto que en todas estas cosas se observa, no es de mucho tan refinado como el que reynaba quando se fundó el escorial, y en él se vé ya la decadencia de las artes» (PONZ [1788] 1972, p. 71). Cuenta José Quevedo que después de la Guerra de Independencia: «[...] en el hueco del tabernáculo pusieron la imagen de la Virgen del Patrocinio, que después fue trasladada al altar que hoy tiene en la capilla de las Vírgenes, y fué reemplazada por un templete de madera dorada, que hoy sirve en un altar para las procesiones del Corpus»; más adelante describe el retablo: «Su materia es madera pintada al óleo, imitando mármoles, y el retablo forma en medio como un cascarn, en que está colocada la Virgen, que es de talla, y vestida regularmente de seda ó terciopelo» (QUEVEDO, 1849, p. 280). Esta nueva ubicación de la imagen en la basílica, en donde está actualmente, ya la había referido fray Damián Bermejo en 1820: «[...] un altar y retablo de talla colocado en el claro de un arco grande con puerta que da al otro patinejo. El altar es de varios pórfidos, y el retablo forma un cascarn, dentro del cual hay una imágen de escultura con el título del Patrocinio». A continuación es el primero que menciona la presencia de dos pinturas que parecen estar vinculadas a la imagen: «A los lados hay dos bellos cuadros con los retratos del señor don Felipe IV y doña María Ana de Austria, se segunda muger, ejecutados por don Diego Velazquez» (BERMEJO, 1820, p. 64). Según Bassegoda podría tratarse de los dos retratos orantes de Felipe IV y Mariana de Austria atribuidos a Antonio Arias que aún se conservan en El Escorial (PN. Inv. nº 10014296 / 10014297). Aunque ninguna fuente los menciona antes de Bermejo, ni siquiera Caimo, parece tentador imaginarlos colocados desde el principio a los lados de la imagen. Como apunta Bassegoda, las dimensiones reducidas de las pinturas y los suntuosos marcos de bronce dorado que aún conservan parecen afianzar la hipótesis (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 362). No obstante, a simple vista se aprecia que los marcos de bronce no se hicieron para esas pinturas, sino que se adaptaron a ellas en un momento indeterminado, siendo probable que los marcos fueran en origen espejos. Sobre las pinturas *vid.* ATERIDO, 2014, pp. 229-233, sobre la capilla e imagen: MAYORGA, 1912; CAMPOS, 2012, pp. 699-732. En el Inventario de 1709 entre los objetos de plata blanca se menciona: «Item otra lámpara mas pequeña de plata que esta delante del Altar de Nuestra Señora del Patrocinio=» (INVENTARIO 1709: RBMSL, 187.I.7, fol. 26vº).

<sup>1270</sup> Antoine de Brunel cuando comenta la cantidad de cuadros que hay en el monasterio apunta que: «Los hay también en la iglesia, que estiman mucho» (DE BRUNEL [1665] en: GARCÍA MERCADAL, 1999, vol. III, p. 285).

<sup>1271</sup> A Navarrete se refiere Juan de Quiñones, junto a Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, entre los artistas auspiciados por Felipe II: «No quiero dezir yo lo mucho que merecio de gloria, y alcançò de fama Iuan Fernandez de Nauarrete, otro Apeles Español, a quien los de su tiempo igualaron con Ticiano, y otros entienden que le passo. El fue mudo, y yo lo quiero ser, en no dezir sus obras, pues ellas hablan, dizen y publican la valentia de su mano, y sutileza de su pincel» (QUIÑONES, 1620, fols. 62-62vº).

Desde 1566 encontramos al logroñés Juan Fernández Navarrete, “El Mudo”, trabajando en El Escorial, ocupado entre otras cosas, de hacer una réplica del *Calvario* de Roger Van der Weyden, que tanto contentó al Rey que la “*mandó poner en una capilla que tiene en el Bosque de Segovia*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 1986, p. 238). El 6 de marzo de 1568 es nombrado pintor del Rey (vid. MULCAHY, 1992, p. 35, nota 29), entre 1569 y 1575 realiza cuatro grandes lienzos para la sacristía de prestado y otros cuatro para la sacristía del Colegio, pinturas que finalmente serían colocadas en el claustro alto, en donde las describe Sigüenza con hartos y conocidos elogios (vid. SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 1986, pp. 237-241 y SANTOS, 1657, fols. 62-63 vº, vid nota ... Discurso XI). Cuenta Sigüenza al más puro estilo vasariano que Navarrete nació con una inclinación natural hacia la pintura, pasó su infancia “*contrahaciendo y burrajando lo que veía*” con carbones y piedras, después recibió su primera formación artística en el Monasterio jerónimo de la Estrella con fray Vicente de Santo Domingo (pintor desconocido que menciona Pacheco en el *Arte de la Pintura*, vid. PACHECO [1649] 2009, p. 209), el cual “*viendo tanta habilidad en el muchacho, trató con sus padres [...] le enviasen a Italia*”. Según Sigüenza, Navarrete recorrió Roma, Florencia, Venecia, Milán y Nápoles, “*trabajó en casa de Tiziano y de otros valientes hombres*” y conoció a Tibaldi: “*oíle decir a Peregrín, admirándose de las cosas que aquí había suyas, que en Italia no había hecho cosa de estima, creo que estuvieron juntos algún tiempo; con todo eso, pienso que tenía allá nombre, porque luego como se comenzó la fábrica, tuvo el Rey noticia de él, creo por vía de don Luis Manrique, su Limosnero mayor, y le mandó llamar para que pintase algunas cosas*”. Al margen de las noticias recogidas por Sigüenza, vid. CEÁN, 1800, p. 93 y ss.; YARZA, 1970; 1972; 1985; 1995; DE ANTONIO, 1987; MULCAHY, 1978; 1980; 1992; 1999.

El 28 de febrero de 1576 el prior fray Julián de Tricio escribe al secretario real Martín de Gaztelu informándole de que “[...] *Juan Fernández pintor tiene en que trabajar de presente* [Navarrete estaba haciendo el cuadro de *Abraham y los tres ángeles* para la portería del convento] *bien seria entender de Su. Mag. Las historias que pretende hazer en los altares comunes de la yglesia para que se pensase en ellos como representen en la pintura lo que contiene la letra y escriptura, pues la pintura ha de ser retrato vio della*” (Citado en: MULCAHY, 1992, p. 34). El 21 de agosto del mismo año Navarrete firma el contrato de los altares de la Basílica (publicado por: CEÁN, 1800, vol. II, pp. 98-101; ZARCO, 1931, pp. 38-41) por el que se compromete a realizar en un plazo de cuatro años, 27 lienzos de siete pies y medio por siete pies y cuarto (233 x 182 cm.) y cinco lienzos grandes de trece por nueve pies, cobrando por cada lienzo terminado 200 ducados. Con respecto al contenido, aunque no se precisan los temas, se insiste en el fin devocional de las imágenes prohibiéndose la representación de “[...] *gato, ni perro, ni otra figura deshonesta, sino que todos sean santos y que provoquen a devoción*”, con ello se aludía expresamente a la escena de un gato y un perro peleando por un hueso que Navarrete había incluido en la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana* (sobre esta obra y las reacciones que suscitó: vid. nota ... en el Discurso XI del Padre Santos). Sigue el contrato precisando que las figuras “*que fueren en pie*” debían tener una altura uniforme de “*seis pies y un quarto al justo*” y se insiste en la necesidad de establecer una “*vera efigies*” de los santos cristianos, tanto iconográfica como sobre todo fisonómica: “*quando una figura de un santo se duplicare pintándola más veces, siempre se le hará el rostro de una manera, y asimismo las ropas sean de un mismo color; y si algún santo tuviere retrato al propio se pinte conforme a él, el qual se busque dondequiera que le haya con diligencia*” (Citado en: ZARCO, 1931, p. 40). Sobre la forma de retratar santos con verosimilitud escribía Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, poniendo como modelo a Navarrete al que califica de “*Apeles*” español: “[...] *no tiene fundamento el pintar eunuco al santo Apóstol* [se refieren a San Felipe], *sino como lo pintó, con buen acuerdo, el Mudo en El Escorial, siguiendo a Rafael, a vista del rey Felipe segundo y de tantos varones doctos: que es un anciano venerable, de edad de ochenta y siete años, como dicen algunos*” (PACHECO [1649] 2009, p. 674). De los 32 lienzos contratados, Navarrete sólo dejaría terminados siete, muriendo repentinamente en marzo de 1579, pocos meses después de que Felipe II le hubiera confiado el que hubiera sido el gran encargo de su vida: la realización de las pinturas del retablo mayor. Las parejas de santos de Navarrete son inventariadas en la Entrega de 1584 especificándose que el *San Felipe y Santiago el Menor* lo terminó Diego de Urbina: “*boscaxeado de mano del Mudo y acabado de Urbina*” (ZARCO, 1930, p. 667, cfr. DE ANTONIO, 1987, t. I, pp.72-73). Fray José de Sigüenza en el discurso dedicado a la consagración de la Iglesia y altares: “*En este santo y consagrado templo hay cuarenta altares consagrados (no los nombro todos en particular por no cansar a los lectores; dirélos a bulto): ocho de ellos son de Apóstoles y Evangelistas; otros ocho, de mártires y confesores; cinco, de Doctores de la Iglesia; seis, de Vírgenes; los otros son de otros santos devotos de Su Majestad, como San Juan Bautista, San Miguel, San Mauricio, Santa Ana y Once mil Vírgenes, la Magdalena y otros*” (SIGÜENZA,

[1605, L. III, D. XVIII] 1986, p. 159). Más adelante, en la descripción del templo continúa Sigüenza: *“El orden de los altares y cómo están repartidos toqué también arriba; no hay que repetirlo. De las pinturas y de sus retablos diré alguna cosa. En los dos pilares grandes que están más cerca del altar mayor hay cuatro altares, y en éstos y en sus correspondencias, que son ocho, están pintados, de mano de nuestro Juan Fernández Mudo, los doce Apóstoles y los dos Evangelistas San Marcos y San Lucas, y San Bernabé [sería San Pedro, lapsus de Sigüenza que Santos no corrige] y San Pablo, que son dieciséis figuras de dos en dos; San Pedro y San Pablo están juntos, que ni aun pintados se pueden apartar aquellos dos Príncipes del cielo y de la tierra; y tienen la mano derecha de la correspondencia del pilar grande que está al lado del Evangelio, y de la otra banda de la Epístola están Santiago y San Andrés, y estos dos son altares privilegiados de ánimas, y así van hermanados de dos en dos San Juan y San Mateo juntos en otro altar, y de frente San Marcos y San Lucas, y en otro, San Felipe y Santiago el Menor; en otro, San Simón y Judas, y en otro, San Felipe y San Bartolomé, y en otro, San Matías y San Bernabé, que parece, según están hermosos y de extremada gracia, tornaron a bajar del cielo, enviados por el Señor y Maestro de dos en dos a predicar el mundo, y no sólo están aquí sus figuras, mas casi de todos ellos en sus mismos altares sus reliquias, excepto los dos, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista. Son las cabezas tan hermosas y de tanta autoridad y majestad, que podemos decir se excedió a sí mismo aquí el Mudo, o que le dio el coro apostólico algún don particular para que acertase tanto en sus rostros”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 312). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* parafrasea a Sigüenza cuando refiere el modo de pintar apóstoles y discípulos: *“Píntanse, empero, con hábito simple, paliar, como notó tertuliano: manto y túnica ceñida, como Cristo Nuestro Señor; reduciendo a dos sus vestidos, varios en sus colores, siguiendo el dibuxo a los que hizo Rafael de Urbino y despues dél al Mudo en los que pintó para el Escorial de quien dice Fray Josefe de Cigüenza que según están hermosos y graves parece que tornaron a baxar del cielo, enviados de su Maestro, a predicar de dos en dos por el mundo”* (PACHECO [1649] 2009, p. 677). Justo en su demoledor análisis de la pintura escorialense salva solamente a Navarrete: *“Los españoles, como Carvajal, Barroso y otros, a quienes también invitó Felipe, que llevaba el registro de todos los talentos de su reino, seguían tímidamente y sin llamar la atención las huellas de sus colegas de Italia. De todos ellos, sólo uno, ciertamente más importante que todos los italianos, puede inspirar verdadero interés: Juan Fernández de Navarrete, el Mudo de Pamplona”* (JUSTI, 1887, p. 267). La cita la incluía fray Julián Zarco Cuevas en su obra *Pintores Españoles en San Lorenzo el Real* (1931), de la cual merece la pena extraer un fragmento en el que el fraile agustino razona y valora la obra de Navarrete frente a los que denomina *“ejecutantes huecos y sin sustancia que le vinieron a sustituir para desgracia del Arte español”*, continúa Zarco, consolidando el mito nacional de Navarrete como pintor malogrado: *“[...] su obra, casi toda religiosa, carece de exaltaciones y extravagancias, manifestándose noble, seria y reposada sin hieratismo, sazónada a ratos de un realismo muy español, nunca trivial, grosero, ni vulgar, que atiende ciertamente más al fondo que a la forma, pero sin desmaños ni descuidos, antes, al contrario, poniendo al servicio de la idea que quería expresar la fuerza y bizarría de una gran pericia artística. Es místico sin olvidar el elemento humano [...] Se recrea en el paisaje y no desdeña los motivos ornamentales [...] pintó pies y manos maravillosos, y algún que otro rarísimo desnudo puede admitir el contraste con los mejores de la escuela veneciana. Sus cielos, de luz gris clara, no azulada, le colocan entre los precursores de los maestros del ambiente blanco [...]”* (ZARCO, 1931, pp. 26-27). Añade Zarco también los dos elogios poéticos que dedicó Lope de Vega al pintor tras su muerte: *“El Mudo insigne, muerto conocido, / desdicha que las Artes han tenido, / y que oponer España a Italia pudo; / ningún rostro pintó que fuese mudo; / hasta la envidia habló, mas era cierto, / pero también habló después de muerto.”* (LOPE DE VEGA, Silva IX, edición de Rivadeneira, t. XXXVIII, pp. 219-220, citado por: ZARCO, 1931, p. 28). Ceán-Bermúdez recogía también el *Epitafio* de Lope al riojano: *“No quiso el cielo que hablase, / porque con mi entendimiento / diese mayor sentimiento / a las cosas que pintase. / Y tanta vida les di / con el pincel singular, / que, como no pude hablar, / hice que hablasen por mí.”* (Citado por: CEÁN, 1800, vol. II, p. 107; ZARCO, 1931, p. 29). Para un análisis iconológico de los altares de la basílica como una manifestación de la protección y defensa de la fe y culto católico frente al protestantismo, *vid.* OSTEN SACKEN, [1979] 1984, pp. 27-40. Para un análisis iconográfico y estilístico de los lienzos de Navarrete, señalando sus referencias tanto escultóricas (Francisco Giralte por ejemplo) como figurativas (Rafael) y pictóricas (Tiziano) *vid.* MULCAHY, 1992, pp. 36-42; 1999, p. 49 y ss.), también y con especial atención al significado tridentino de los altares en el conjunto de la basílica: COLLAR DE CÁCERES, 1998, pp. 79-117.

En los testeros de las Naues menores, están los dos Altares principales de las Reliquias; el del lado del Evangelio, de la Anunciación de Nuestra Señora; y el de la Epístola, de nuestro Padre San Jerónimo, de mano de **Federico Zucaro**, Italiano; que les dió suavidad, y dulzura<sup>1272</sup>.

<sup>1272</sup> El relicario del lado del evangelio fue la primera capilla del templo que se terminó de labrar según cuenta fray Antonio de Villacastín: “*Sábado Santo, 18 días de abril, á puesta de sol, se cerró la primera capilla de la iglesia, que fue la del rincón de las reliquias á mano izquierda como vamos al altar mayor*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 55). Con respecto a la pintura de Federico Zuccari, Francisco de los Santos la califica de “dulce” y “suave”, evitando mencionar los repintes realizados a *posteriori* por el pintor Juan Gómez y omitiendo las duras críticas vertidas por Sigüenza: “*Los dos principales fuera de éstos, que son los de las reliquias, uno de la Anunciación de la Virgen y otro de nuestro Doctor San Jerónimo, son de Federico Zúcaro, aunque ya no son suyos ni de nadie, sino un agregado no sé cómo. Descontentóle al Rey el uno y el otro, y mandó que los remendase un Juan Gómez, pintor español, y al fin, están mejor que antes*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 312). Según Mulcahy el juicio de Sigüenza está basado en razones iconográficas y no estéticas (MULCAHY, [1987] 1992, p. 116), al respecto dudamos de la posibilidad de deslindar unas de otras en el pensamiento del fraile jerónimo, además en otros pasajes no duda en condenar directamente la calidad pictórica de Zuccari. Gian Paolo Lomazzo menciona la llegada de Zuccari tras la muerte de Cambiaso: “[...] *pittor gran tempo famosissimo non solo per l’Italia, ma per il mondo tutto. Il qual per la rareza delle pitture con le quali adorna quel tempio, è stato caro a quella Maestà, che niuna cosa può egli desiderare che dall’ umanità del re non impetri.*” (LOMAZZO [1590] 1973, vol. I, p. 351). Zuccari llega a El Escorial en diciembre de 1585 (Vid. DOMÍNGUEZ BORDONA, 1927, pp. 77-89; ZARCO, 1932, pp. 195-215; MORALEJO ORTEGA, 2001, pp. 81-102; PÉREZ DE TUDELA, 2001, pp. 13-25). El primer encargo que recibe es pintar las puertas de los dos enormes armarios relicarios de la basílica, el del lado del Evangelio con el tema de la Anunciación, el del lado de la Epístola con el tema de San Jerónimo penitente, por deseo de Felipe II el tema debía representarse por fuera y por dentro. El propio Zuccari comenta el encargo en carta a Alessandro Farnese: “*Mi accorgo che voi vorreste intendere hora qualche cosa di quello che io habbia fatto o faccia, son 4 tavole grandi per doi altari delli arliquiari in forma di porte di organi cioè per parire et per serrare che vanno dipinte dal’ una e l’ altra parte, cioè di dentro e di fuori, dicati questi altari l’ uno alla Nuntiata et l’ altro a San Girolamo, et S. M. vuole che il medesimo misterio o santo si veggia di dentro quando si aprano e mostrano le reliquie (che qui sono in copia grandissima e singulare), et il medesimo si vegga stando serrate si che m’ è convenuto fare doi Nuntiate et doi S. Girolami*” (Citado en: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1927, p. 82). El rostro y actitud de la Virgen en la Anunciación será pronto motivo de conflicto: “*Et li ho variati in questa maniera che la Nuntiata prima nell’ aprir delle reliquie si vede nostra signora spantata et turbata alquanto nel primo ingresso dell’ Angelo; nella parte di fuori vi faccio quando ella presta il consenso e dice “Ecce ancilla Domini”*” (citado en: DOMÍNGUEZ BORDONA, 1927, p. 82). La propuesta de representar en dos secuencias consecutivas la turbación y aceptación del misterio por parte de la Virgen, parece que no gustó en absoluto a Felipe II, ya que una vez vuelto Zuccari a Italia, se le encarga a Juan Gómez “remendar” todos los rostros, uniformarlos fisonómicamente y anular cualquier manifestación de “espanto” o “turbación”, resultando en efecto como decía Sigüenza: “*un agregado no sé como*”. Pese a los repintes y el mal estado de conservación parece intuirse aún el intento primero de Zuccari del cual podemos hacernos una idea a través de los magníficos dibujos preparatorios conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y el Museo del Louvre (vid. MULCAHY, 1992, p.117). Los calificativos que utiliza Francisco de los Santos de “dulce” y “suave” parecen aludir al resultado final amanerado y relamido característico de Juan Gómez, pintor que desde enero de 1593 encontramos trabajando en El Escorial como pintor de corte hasta su repentina muerte en 1597, su cometido principal será corregir y repintar todos aquellos aspectos inconvenientes de las pinturas de Zuccari, Carvajal o Tibaldi (vid. ZARCO, 1931, pp. 99-129).

Los relicarios cerrados actúan de enormes palas de altar centradas en los testeros orientales de las naves laterales del templo, al servir de alacenas para exponer reliquias tienen acceso por detrás, el de San Jerónimo además comunica mediante un pasillo con los aposentos privados de Felipe II. Fray Juan de San Jerónimo refiere como el 10 de agosto de 1587: “*Enseñáronse las santas reliquias en sus mismos relicarios, teniéndolos abiertos todo el día salvo mientras comia el convento, y la gente las veía por las puertas de los dos claustros [patinejos] que están a los lados de la iglesia; y así mandó S.M. que siempre se enseñen de esta manera, y no anden con ellas de una parte á otra por la reverencia que*



En la Naue principal, que cruza de Mediodia al Norte en los testeros, se hazen seis Capillas, tres de cada parte, con tres Altares, vno grande en medio, y dos pequeños a los lados; y en el de en medio de la parte del Euangelio està la Batalla de San Miguel, con Lucifer; y valiente Pintura, de **Peregrino Milanes**, que basta ser suya. En el de enfrente, està el Esquadron vitorioso de las onze mil Vírgenes, dibuxo, y inuencion del mismo, que pintò **Iuan Gomez**<sup>1273</sup>.

---

*se les debe, y porque no las hurten andando de mano en mano*" (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 423). Por tanto los relicarios eran visibles desde los patinejos a través de los arcos, hoy tapiados, que daban acceso al templo desde las capillas laterales del sotacoro. Luis Cabrera de Córdoba en su poema *Laurentina* también menciona los relicarios sin aludir a las pinturas: "*En el crucero tercio están formados / los dos altares de él colaterales, / que en ellos se parecen encerrados / de cuerpos sacrosantos de inmortales, / curiosos relicarios y preciados / de los habitantes celestiales, / que es tanta la abundancia y excelencia, / que tiene ya con Roma competencia*" (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 185). Tampoco dice nada de las pinturas Juan Alonso de Almela, que menciona los relicarios al describir el patinejo del lado del convento: "[...] *con dos puertas en ella, una enfrente de la otra, que corresponde a la nave de la mano derecha del templo y al santísimo retablo de las reliquias [...]*" y el patinejo del lado del colegio y palacio: "[...] *junto a la portería del colegio, se entra en otro patio muy gracioso de la misma hechura [...] con tres puertas, una a mano derecha por donde se entra al dicho sotacoro, y otra a mano izquierda que entra en la casa real, y otra enfrente, por donde se entra a la sacristía del colegio y a la otra capilla de las reliquias*" (ALMELA [1594] 1962, p. 28, sobre los patinejos: *vid.* nota ..., Discurso IV del P. Santos). Cabría preguntarse por qué ni Sigüenza ni Santos mencionan los armarios relicarios situados a la altura de los treinta pies, cuya traza se atribuye a Francisco de Mora y programa iconográfico al cronista Esteban de Garibay, luego reorientado seguramente por fray José Sigüenza (*vid.* COLLAR DE CÁCERES, 1998, p. 118). El del lado del Evangelio pintado por Martín Gómez en 1598 y tasado al año siguiente por Carvajal, incluye a San Constancio, Carlomagno, San Arnulfo, Santa Bega, San Guillermo y San Mercurio, (*vid.* ZARCO, 1931, pp. 131-132). El del lado de la Epístola pintado por Carducho en 1602, figurando San Mauricio, San Luis Rey, San Malcolm, Santa Margarita, Santa Isabel y San Gereón (*vid.* ZARCO, 1932, pp. 286-287). Sigüenza describe el estado en el que se encontraban los relicarios en el Libro IV, Discurso XVI.

<sup>1273</sup> Pintura descrita por Santos en 1657 en la Iglesia Vieja (fol. 55v<sup>o</sup>), apuntando que estaba antes en la Torre del Refectorio del Colegio. Se trata de las dos últimas obras escorialenses de Pellegrino Tibaldi, realizadas para sustituir a las pinturas que con el mismo tema había realizado Luca Cambiaso entre febrero de 1583 y mayo de 1586 y que no complacieron a Felipe II, siendo "*desterradas*" a la lucerna del Colegio (*vid.* Francisco de los ). Fray Antonio de Villacastín anota la fecha en que se colocó la primera versión del Martirio de Santa Úrsula aunque sin citar a Cambiaso: "*Lunes, á 23 días de julio de 1584, se puso el altar ó retablo de las once vírgenes en la iglesia*" (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 58). Fray José de Sigüenza: "*En los otros dos principales de la nave que cruza con la capilla mayor que va derecha a la puerta están, en la parte del Evangelio, la batalla de San Miguel con Lucifer, una valiente pintura de Peregrino y muy de su mano labrada, estimada en lo que es razón por los que tienen voto en el arte, donde mostró no solo valentía en la invención y dibujo, mas aun en el colorido, porque, aunque había muchos años que no usaba pintar ni colorir al óleo, se echa de ver cuánto valiera en esta parte si lo ejercitara*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, pp. 312-313). Este lienzo de Tibaldi, el último trabajo de Tibaldi en El Escorial antes de volver a Italia, vino a sustituir a la primera versión del tema pintada por Luca Cambiaso que al igual que su *Santa Úrsula* realizada para en el altar frontero, no gustaron a nadie, como refiere mordaz Sigüenza: "*Estas dos historias parece que las hizo no más que para ganar de comer aquel día, según están de andaderas y al parecer poco más que bosquejadas. En el cuadro de San Miguel apenas quiso poner otro ángel bueno: todos los otros son demonios fieros, desnudos, en posturas extrañas y para altar feas, poco pías [...]*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 261). El San Miguel y Santa Úrsula fueron las dos últimas pinturas realizadas por Tibaldi en El Escorial, entre junio y diciembre de 1592, cobrando 1.930 ducados por ambos lienzos que fueron tasados por Diego de Urbina y Patricio Cajés. (ZARCO, 1932, pp. 265-267). Para un análisis estilístico del San Miguel de Tibaldi, del cual se conserva un dibujo preparatorio en el Teylers Museum de Haarlem, *vid.* MULCAHY, 1992, p.60-61.

En otro Altar de esta misma grandeza, que està a la vanda del Norte, donde haze Angulo, con el de Poniente; està el Glorioso Capitan San Mauricio, y sus Compañeros, pintura harto alegre, y bien tratada, de **Romulo Italiano**<sup>1274</sup>. A la otra parte corresponde la Puerta de las Processiones, y a vn lado està vn Altar de Christo Crucificado, quando viuo en la Cruz hablaua con su Eterno Padre; es de las mejores hechuras, que se han conseguido de Pasta; el tamaño del

---

Fray José de Sigüenza: *"Enfrente de éste, en el otro testero, está otro escuadrón vitorioso de las once mil vírgenes, dibujo e invención del mismo, harto hermosamente considerado y lo mejor que de esta historia creo se ha hecho hasta ahora, aunque no la pintó de su mano, sino por la de Juan Gómez, y no está mal, y para el gusto de los españoles que aman dulzura y lisura en los colores, harto apacible y de mucha devoción"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 313). Esta pintura vino a sustituir a la primera versión de Cambiaso que Sigüenza describe en los siguientes términos: *"En el de las Vírgenes, aunque puso algunas, para el número que pudiera significar fueron muy pocas, y aquellas de suerte que quitan la gana de rezar en ellas, y un solo verdugo que las está descabezando (tenía bien en que entender), que, aunque la figura es airosa, es fea, mal vestida y el colorido de todo ello descolorido y deslavado, y, con todas estas faltas, no se le puede negar sino que descubren la valentía del maestro, lo mucho que sabía y cuán diestro era en plantar las figuras y mostrar sin dificultad todas las partes con singular proporción y movimiento"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 261, para la documentación de Tibaldi, *vid.* ZARCO, 1932, pp. 265-267). Como refieren Sigüenza y Santos sería Juan Gómez el encargado de "pintar" el "dibujo" e "invención" de Tibaldi, ya que éste debía terminar los frescos del claustro principal. Sobre la intervención de Gómez, *vid.* ZARCO, 1931, p. 101.

<sup>1274</sup> Fray José de Sigüenza: *"En otro altar de esta misma grandeza y forma está el otro escuadrón de valientes soldados de Cristo debajo de la esclarecida seña del Capitán San Mauricio, pintura de Rómulo, italiano, harto alegre y bien tratada"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 313). Esta pintura del florentino Romolo Cincinatto vino a sustituir a la célebre versión del tema realizada por El Greco, cuyo estrepitoso fracaso viene a sintetizar Sigüenza en uno de sus pasajes más citados: *"De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano. En esto hay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que esta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen; que aquéllas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas esta impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los pocos considerados e ignorantes. Y tras esto (como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo) los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser ésta"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 377). La pintura de El Greco la describe Santos en 1657 en la Iglesia Vieja, señalando que estaba antes en la Sacristía de las Capas (SANTOS, Discurso X, 1657, fol. 55 vº, *vid.* análisis del discurso X, nota ...)

El Greco recibe el encargo en abril de 1580 (según Zarco en 1579, el prior solicita los colores el 25 de abril de 1580), un gran lienzo con el tema de San Mauricio y la legión tebana destinado a una de las capillas laterales del extremo noroeste de la basílica en cuyo altar estaban las reliquias del santo. Se equivoca Cornelia von der Osten Sacken al afirmar que detrás de la capilla están los aposentos de la Reina y la pared meridional de la Sala de Batallas (cita OSTEN SACKEN, p.), los primeros están en el mango de la parrilla y la sala de batallas discurre a la altura de los treinta pies, es decir estaría en todo caso encima de la capilla de San Mauricio. En palabras de Zarco Cuevas, la *"[...] trágica (!!) incomprensión de Felipe II hacia el modo de pintar del Greco"* (ZARCO, 1931, p. XXIII). En esto Para la documentación del encargo: ZARCO, 1931, pp. 139-142; las peticiones de colores especiales en: LLAGUNO, vol. 3, p. 349, doc. XXVI; Francisco de los Santos la describe en la Iglesia Vieja (fol. 55 vº). La primera referencia a que el *San Mauricio* se había colgado en las Salas Capitulares es de: PALOMINO, ed. 1947, p. 841.

natural; el rostro admira, y entenece a quantos le vèn, y todo èl ocasiona amor, y respecto<sup>1275</sup>. Al otro Angulo de la misma, que haze la del Norte con la de Oriente, està el Luzero del Sol de Iusticia, el Gran Bautista, Predicando en el desierto a los que salian a oyrle; Historia admirable, y de grande ornato; de mano de Lu- / [1657, fol. 19 vº] **Luqueto**, ò **Lucas Cangioso** Italiano; y del mismo es la Imagen de Santa Ana, que està en otro Altar junto à este<sup>1276</sup>.

Los Quadros de los demas Altares menores, que se responden, ò en los Pilares, ò en las Capillas, son, vnos de **Vrbina**, otros de **Carauajal**, y otros de **Alonso Sanchez**, aquel grande hombre de Retratos; en cuyas Historias, que son de la deuocion del Fundador, ya de Martyres, ya

---

<sup>1275</sup> Santos es el primero que menciona este Cristo de pasta que cabe identificar con el llamado Cristo de la Buena Muerte, situado en el mismo lugar, en la capilla que se forma en el fondo del tránsito lateral de los altares, con acceso en la actualidad desde la Capilla de las Santas Vírgenes, actual de la Virgen del Patrocinio. Ximénez le dedica un epígrafe particular en su descripción del templo: «Santo Christo del Templo», repite lo dicho por Santos y añade: «Esta colocado en una Capillita muy decente, que allí se forma; tiene su Lámpara de plata de buena hechura: las paredes se miran vestidas de Tapices, y el Altar con particular ornato. Venerase esta Soberana Efigie por todos los Fieles con particular devocion» (XIMÉNEZ, 1764, pp. 220-221). En el mismo lugar lo cita Quevedo brevemente: «en el extremo de la pequeña nave que se forma bajo los tránsitos, hay otro altar con un Crucifijo del tamaño natural con el título de la Buena Muerte, de buena escultura, ejecutado en pasta» (QUEVEDO, 1854, p. 280). En 2010 el padre agustino Jerónimo Paredes parecía hacerse eco de la descripción de Santos: «Se muestra en actitud expirante, con los ojos abiertos y mirando hacia lo alto, como si estuviera hablando con el Padre. Los cabellos son de pelo natural [...] y cubre su desnudez con un faldellín de tela porque es de talla completa anatomía» (PAREDES, 2010, p. 1129). En el inventario de 1709 entre los objetos de Plata blanca se menciona «[...] otra lampara assimismo pequeña que esta delante de el Altar del Santo Christo» (INVENTARIO 1709: ARBME, 187.I.7, fol. 26vº).

<sup>1276</sup> Fray Juan de San Jerónimo cuenta en sus *Memorias* que la primera obra realizada por Cambiaso fue el lienzo de Santa Ana de la capilla noreste de la basílica: “*En postrero de otubre de 83 vino á esta casa Luqueto pintor de Génova á pintar la iglesia y coro della, y lo primero que hizo fue un lienzo de Santa Ana, madre de nuestra Señora, para ponerla en una capilla porque esta fiesta haga fiesta della. Y esto se cree que fue á petición de la Reina Doña Ana nuestra Señora, que esté en el cielo, ó porque en tal dia se tomó la isla de la Tercera*” (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 370). Fray Antonio de Villacastín anota que fue el primer altar de la basílica en que se ofició misa: “*Domingo, á 6 días de noviembre, se hizo el primer altar desta iglesia de San Lorenzo el Real en la capilla de Santa Ana y se compuso la fiesta y [borrado] el rey don Felipe. Era sacristán el padre fray Pedro Marín, profeso desta casa de San Lorenzo el Real. Año 1583. Viernes, á 18 días de Mayo de 1584 años, se dixo la primera misa en esta iglesia de San Lorenzo el Real, en el altar de Santa Ana. Estuvo á ella el príncipe nuestro señor don Felipe III*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 58). Cuatro días antes según cuenta fray Juan de San Jerónimo: “[...] se comenzaron á poner los retablos de Sant Joan Baptista y Santa Ana en la iglesia principal”, y añade en el margen de sus *Memorias* que Cambiaso: “*Pintó los retablos de las once mill vírgenes, de Santa Ana, de Sant Joan Baptista, de Sant Miguel. Todo lo cual pintó en año y medio que estuvo en Sant Lorencio, y ganó siete mill ducados, porque ansi lo tasaron los pintores que trujeron de Madrid para ello [...]*” (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 384). Fray José de Sigüenza: “*En otro que de la misma bada responde con éste está el gran Bautista predicando en el desierto, donde le salía a oír mucha gente: una historia valiente, bien tratada y del mejor ornato que aquí vimos, de mano de Luqueto. Y en esta se echa de ver que en otras andaba muy de prisa, y parece que con gana de acabar. Junto a él está otro de la misma forma: es de la santa matrona Ana, y del mismo Lucas Cangiaso, que, aunque la figura principal no contentó en el rostro, lo demás todo es muy bueno*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 313).

de Confesores, ya de Virgenes; mostraron lo grande de su valentia; no quiero ser prolixo en referirlos todos<sup>1277</sup>.

### Capillas à los lados de el Sotacoro.

A los lados del Sotacoro se hazen dos Capillas, que le tiene en medio, de muy buena Architectura; de largo de sesenta y ocho pies [19,04 m.], y de ancho veinte y dos [6,16 m.], con sus encasamento, y Arcos para los Altares entre las Pilastras que resaltan, y con Espejos abiertos para la luz<sup>1278</sup>. En la de la parte del Colegio, ay cinco de Santos Doctores de la Iglesia, y en el sexto Arco vna Fuente de Marmol, para lauarse los que baxan del Colegio à dezir Missa, con su Pila, y Frontispicio, y dos Grifones para el agua; y es muy buena correspondencia la de vna Fuente, a los Doctores Santos, que lo fueron de doctrina, y enseñanza<sup>1279</sup>.

En la de la parte del Conuento, ay seis Altares de Santas Virgenes, y Matronas; y en vno està vn Crucifixo con Nuestra Señora, y San Juan, todo labrado de aguja sobre raso azul, que dicen estuuu muchos años en el Sepulcro de Christo; las figuras muestran bien la antigüedad. El Rey Filipo Quarto, a quien le presentaron vnos Religiosos, que vinieron de Ierusalen, le mandò poner aqui, donde està con toda veneracion<sup>1280</sup>. Ay tambien dos Puertas en cada vna destas Capillas; la

---

<sup>1277</sup> Fray José de Sigüenza: *"De Alonso Sánchez, aquel hombre de retratos, están algunos cuadros de estos altares menores. San Esteban y San Lorenzo, en uno; San Vicente y San Jorge, en otro, harto buenos; otros hay de Santa Catalina y Santa Inés, y de otras vírgenes, en que no acertó tanto. De Urbina y de Carabajal hay otros; será cosa prolija referirlos"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 313).

<sup>1278</sup> Fray José de Sigüenza: *"Resta digamos de las dos capillas que están debajo de los treinta pies donde dijimos estaban los altares de los Doctores, de una parte, y de otra las vírgenes y santas matronas, porque son de buena arquitectura. El largo de cada uno (no hay más en una parte que en otra) es de sesenta y ocho pies; el ancho de veintidós, sin lo que entran los encasamientos de los altares entre las pilastras que resaltan"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 314). Más adelante, Sigüenza hace alusión a los óculos, "espejos", abiertos para dar luz: *"A los lados de estas dos puertas se hacen dos nichos o encasamientos, que son dos altares, y así se hacen cuatro, y los que caen a la parte del patín tienen encima unos espejos abiertos, que sirven de dar luz a los altares de frente, que están a la parte de la iglesia, que también los tienen encima, aunque cerrados, supuesto que no habían de recibir luz [...]"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 315).

<sup>1279</sup> Juan Alonso de Almela: *"Hay también en este santo templo otras dos navecitas con sus devotas capillas a los dos lados, debajo de los corredores y paseo de la iglesia por lo alto del coro, a las cuales corresponden en lo alto sus devotos retablos y altares. En la de la mano derecha dicen misa los del convento, y en la de la mano izquierda los colegiales"* (ALMELA [1594] 1962, p. 29)

Fray José de Sigüenza: *"En la parte del Colegio no son los altares más de cinco, porque, en lugar del sexto, que está de la otra parte, se puso una fuente de mármol para lavarse los que bajan del colegio a decir misa: tiene su pila y frontispicio del mismo mármol pardo, con dos grifones para el agua, que aunque está algo estrecho en respecto de la anchura que tienen todas las cosas de este templo, está bien adornado y con la mayor policía que fue posible ponerle, presupuesto que no habían de concurrir colegiales con conventuales"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 314).

<sup>1280</sup> Esta Crucifixión con San Juan y la Virgen bordada sobre raso azul que donó Felipe IV al Monasterio, la describe en 1764 fray Andrés Ximénez en el altar de la Sala de Capas o Sacristía del Coro: *"En el Testero del Norte hay un Altar con Ornamentos muy decentes que se mudan á proporcion de los Altares de la Iglesia segun la clase de Festividad que ocurren: tiene un Crucifixo precioso, del natural, con nuestra Señora y San Juan á los lados, todo labrado de Aguja sobre raso azul: presentaronsele al Señor*

vna, que sale a la Iglesia, en la Naue, que mira a los Relicarios, en quien està vna de las cinco Rexas de Bronce, que diximos. La otra, que le responde sale a los Patinejos, que tiene la Iglesia a los lados, con vnas grandes Puertas de Nogal, Caoua, y Encina, labradas con todo primor: Desta materia son todas las primeras Puertas de las entradas desta Basilica<sup>1281</sup>.

En medio de las Capillas se vèn tambien dos Cande- le- / [1657, fol. 20] leros de Bronce, de notable grandeza, y artificio. El vno sirue de Tenebrario la Semana Santa, el otro para las honras de los Reyes, que se puso en la traslacion de los Cuerpos Reales al Panteon, junto a los Tumulos, cuya forma se puede ver en su Estampa<sup>1282</sup>.

De los demas Altares, fuera destos, que hemos referido; baste dezir, que son en todo tan conformes, y se miran con tal igualdad, que es de grandissimo consuelo andar por este Santo, y Sagrado Templo, donde por do quiera que se echa la vista, se descubren tan aliñados, y lucidos, que mueuen à la deuocion, y encienden el alma al passo que la suspenden, y admiran<sup>1283</sup>.

### Reliquias de los Altares.

Todos ellos, para mayor riqueza, tienen en medio de sus Consagradas Mesas, vn sepulcro pequeño de Marmol, a donde està encerradas muchas Reliquias de Santos, en especial de aquellos, a cuyo honor està dedicados; cosa singularissima, y digna de la gran piedad de Filipo Segundo, cuya deuocion atesorò estas riquezas, para eleuar mas la fama desta Marauilla.

---

*Felipe Quarto unos Religiosos que vinieron de Jerrusalén, los que dixeron habia estado algunos años en el Sepulcro de Christo. Las Figuras muestran bastante antigüedad.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 134).

<sup>1281</sup> Fray José de Sigüenza: "En estas capillas se miran de frente cuatro arcos en los cuatro lados, que son como cuatro puertas principales, y es así: que las dos sirven de puertas, la una que sale a la iglesia en la nave que mira a los relicarios, y la otra que le responde sale a los patinejos que tiene la iglesia a los lados. En la que cae a la iglesia está una hermosa reja de bronce; en la del patio, unas puertas grandes de nogal, caoba, y encima, harto bien labradas, y en los postigos unas rejas de hierro para que, abiertas, vean desde allí los seglares los relicarios que están de frente y se abren para este propósito las fiestas principales, aunque como la distancia es tan grande, se gozan poco. Estas puertas tienen a trece de ancho y veintiséis de alto; son todas en arco, y túvose consideración que todas cuantas puertas entran inmediatamente a la iglesia fuesen de arco y ninguna de cuadrado, porque el medio círculo que hacen en su vuelta, dejado a parte que da más luz y tiene mayor autoridad, dice como una participación de la divinidad que en los templos se presenta hasta que se haga el círculo perfecto y se goce aquello que ni tiene principio ni fin" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 314).

<sup>1282</sup> Fray José de Sigüenza: "[...] Y porque no se me olvide, en medio de cada una [las capillas a los lados del sotacoro] se ve un grande y hermoso candelero de bronce; son todos en basas y pedestales cuadrados; la caña principal es una columna redonda, adornada de labores y medallas, ángeles y mascarones fuertes. De allí salen y se reparten en diversos ramos muchos candeleros en que se ponen cirios o blandones; menudencia sería decir su artificio y sus labores: el uno sirve para las tinieblas y maitines de la Semana Santa; el otro, para las honras de los Reyes. También pasaré en silencio la hermosura de otros muchos candeleros de este metal y otras piezas de lo mismo: ángeles, águilas, figuras grandes, a modo de facistoles, repartido todo por la iglesia, aunque casi puesto al rincón, y de que no se hace caso" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 317).

<sup>1283</sup> Fray José de Sigüenza: "Es cosa de grandísimo consuelo andar por este santo y sagrado templo, que por doquiera que se revuelven los ojos se ven y contemplan tantos retablos y altares tan santos y tan ilustres memorias, que encienden y herborizan el alma y la levantan a la esperanza del cielo, animada con tan vivos ejemplos como se lanzan por los ojos" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 313).

## Ornamentos.

Componense, y adornanse todos de vna misma manera, con Frontales, Frontaleras, Cruces, y Candeleros; de suerte, que en mudandose la Fiesta, y la Solemnidad, se muda en ellos el ornato, y compostura, siempre vniformes en las colores, y en lo precioso de las Telas, y Brocados. El Altar Mayor, y los de las Reliquias, tienen mas ricos aderezos que los demas<sup>1284</sup>.

---

[1667, fol. 21 vº]<sup>1285</sup>

[...] [«Missas que se dizen».] Las Missas que se dizen cada dia en ellos, son en mucho numero; en que entran a la parte, assi los viuos todos, como los difuntos, suele suceder, y no pocas vezes, estar a vn mismo tiempo ocupados todos los Altares, y la mayor parte dellos en muchas ocasiones, en la distancia de tiempo que ay desde la Missa del Alua, hasta la Missa Mayor.

---

## Lamparas.

---

<sup>1284</sup> Según cuenta fray Juan de San Jerónimo la riqueza y valor de los elementos litúrgicos será uno de los motivos que determinen el acceso restringido a la basílica: “Mandó S.M. que en la capilla principal por ser capilla Real, y en la sacristía, no entrase ningún género de gente salvo los caballeros conocidos y secretarios y capellanes, porque todos los altares mayor y particulares están adornados de oro y plata y santas reliquias, por escusar que no hobiese algún atrevido que tomase alguna joya” (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 405). Juan Alonso de Almela: “En cada uno de los cuales hay un gran cajón de pino debajo del altar, con su manera o tirador, y dentro del cajón [anota Gregorio de Andrés que ya no existen estos cajones de pino: “tal vez se quitaron por orden de Fernando VII en 1829, cuando encargó al artífice José Marzal poner frontales de escayola en cada altar lateral”] hay de continuo su cruz de plata y cruz de bronce dorada, y frontales varios para los sacrificios con candeleros de plata y bronce dorado, así para los días feriales y simples como para los dobles y semidobles y de difuntos, que son de varios colores, colorado y blanco, amarillo y blanco, y blanco blanco para vírgenes y mártires, verde y morado y negro, de manera que los de los difuntos, si son varones, son negros y amarillos, con todo el aderezo de ébano y plata dorada, y para las hembras, frontales negros y blancos y aderezos de ébano negro y plata y plata blanca; y los aderezos son misal, atril, candeleros, cruz, cáliz, patena y vinajeras. Y es de entender que en lo que toca al servicio del ébano es del altar mayor y de los túmulos de él y de los dos altares de las reliquias. Tiene cada uno de los altares dichos, de más de esto, un cirial de plata para las misas rezadas de las fiestas, y otro de palo dorado y plateado para cada día; para cuando alzan al Señor, cada uno su plato de plata y de bronce dorado y calderilla y despabiladeras y campanilla, todo de bronce” (ALMELA [1594] 1962, pp. 29-30)

Fray José de Sigüenza: “Todos estos altares, que, como digo, son cuarenta y cuatro, sin los seis que, como dije, están en los tránsitos altos de los treinta pies, se componen y adornan de una misma manera, con frontales, frontaleras, cruces y candeleros; en los días ordinarios son de plata; en las fiestas más principales, de bronce dorado. En mudándose la fiesta y solemnidad, se muda en todos aquellos la compostura de los ornamentos, excepto el altar mayor y los dos de las reliquias, que tienen más ricos aderezos que los demás, como diremos en su lugar” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, p. 313).

El embajador del sultán Muley Ismael de Marruecos en su relación del Viaje a España menciona que “El interior de esta iglesia encierra toda clase de joyas, de objetos raros y preciosos que le han sido legados y cuyo valor es incalculable.” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

<sup>1285</sup> Idem: 1681, fols. 18-18vº ; 1698, fols. 18-18vº.

En cada vna de las tres Naues ay dos Lamparas de famosa hechura; y como el Templo tiene tanta correspondencia, y ellas estan en tan buena posicion: con sus luzes le clarean de suerte, que aun en la noche se goza todo, sin que se esconda nada con la obscuridad; y mas quando se ponen luzes en todos los Altares, como en la noche de Nauidad se haze siempre; y se encienden las Hachas de catorze Blandones de Bronce bañados de Plata, que están repartidos por la Na- /

**[1657, fol. 20 vº] [«Vista marauillosa de el Templo».]** Naue principal, y otras Luminarias; no puede auer al parecer vista mas deuota, ni mas grande. Los que se han hallado aqui en estas ocasiones, ò en los recibimientos, que se han hecho à Personas Reales en diuersos tiempos, estarán en esta verdad. Vn Retrato parece de la Gloria<sup>1286</sup>; y es, que para la pefeccion de la vista, da ocasión lo primoroso de la Fabrica, en lo correspondiente, y bien imitado de sus partes; en la entendida vnion de todas ellas; en la eleuacion de sus miembros fuertes, adornados tan artificiosamente, con el buelo de sus Corredores, y Cornijas: y en las robustas bueltas de sus Arcos, Bobedas, y Copulas, que con tan buena consonancia se miran, se responden, y se buscan por todas las Naues; yà por las dos Principales, que se cruzan, yà en las quatro menores, que las rodean, coronadas todas con la eminente maquina del Cimborio, y diferenciadas con este numero de Altares, y Capillas; y singularmente con la Capilla Mayor, y con el Coro, que son tales, que nos han de obligar a hazer dos particulares discursos, por lo mucho que tienen que referir<sup>1287</sup>.

<sup>1286</sup> Inventario 1666, entre los obetos de «Plata blanca»: «Lamparas [al margen]. Primeramente en la Yglesia ay seis Lamparas de Plata, las cinco de vna hechura y tamaño, y la sexta que sirue al Altar mayor, es mayor y de mas rica hechura, toda grauada de Historias de medio relieue» (ARBME, 187.I.7, fol. 2vº); Inventario de 1709, entre los objetos de «Plata blanca»: «Lamparas [al margen]. Primeramente en la Yglesia ay seis Lamparas de plata las cinco de vna hechura y tamaño; y la sexta que sirue al altar mayor de muy Rica hechura toda grauada de historias de medio Relieue=» (INVENTARIO 1709: ARBME, 187.I.7, fol. 26vº).

Juan Alonso de Almela: *“Tiene este santo templo seis grandes lámparas de plata de admirable y curiosa hechura”* (ALMELA [1594] 1962, p. 30). Fray José de Sigüenza: *“En cada una de las tres naves están dos lámparas de plata, que como todo el templo tiene tanta correspondencia, con ellas queda tan claro, que de noche se goza todo, y queda tan devoto, que pone una como calma y respeto de divinidad en los que allí entran; y es así que ver esta iglesia las noches de las fiestas principales, en que están el altar mayor y los dos de las reliquias con muchas luces y blandones de cera blanca como la nieve, y particularmente la noche de Navidad, que se pone luces en todos los altares, es una de las devotas y santas vistas que creo que se ven en toda la iglesia de Dios, y aunque sea uno de piedra, le enternecerá el corazón y le pondrá gusto del cielo, porque parece un retrato de la gloria, y todos aquellos santos por sus tabernáculos repartidos no están llamados a las alabanzas divinas, a que imitemos sus vidas, a que despreciemos el mundo y vamos a tenerles compañía”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XII] 1986, pp. 313-314). Antoine de Brunel en su periplo crítico y mordaz por el monasterio, señala como un grave defecto el tamaño de la lámpara que cae frente al presbiterio: *“Frente por frente del altar mayor, en donde todo esta tan proporcionado, no se quisiera que hubiese una lámpara que por su tamaño no corresponde con el del sitio donde está, que es vasto y ancho”* (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286). También menciona las lámparas el embajador del sultán Muley Ismael de Marruecos: *“En el interior de esta iglesia están colgadas gran número de lámparas de plata, de oro y de bronce.”* (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

<sup>1287</sup> Jehan de Lhermite: *“[...] también lo está toda la iglesia, pues es su proporción tal, el conjunto está tan bien dispuesto y colocado en orden [...] Y en ella está todo tan fuerte y fundamentadamente*





[Figura 55: Esquema gráfico Medidas del templo según el padre Santos. Esquema gráfico sobre los diseños *Quarto* (izquierda), *Primero* (centro) y *Quinto* (derecha) de Juan de Herrera grabados por Perret.

## DISCURSO VI.

### De el Coro principal deste Templo.

Señalase mucho en Magestad, y hermosura el Coro deste Templo, donde de dia, y de noche, en afectuosas voces se cantan las alabanzas diuinas; propio instituto de los hijos de Geronimo; viua imitacion de los Angeles; noble exercicio de las criaturas, y fin, que pretendiò el Prudentissimo Monarca Filipo en este Cielo de la tierra<sup>1288</sup>. Es vna Pieça, espaciosa, graue, y llena

---

<sup>1288</sup> La fuente principal utilizada por Francisco de los Santos es el discurso XIII del libro IV de Sigüenza que trata de: *“El coro principal y antecoros de este templo, sus adornos, sillas, órganos, pintura, libros de canto y facistol”* (SIGÜENZA, [1605] 1986, pp. 318-330). La observancia constante del coro y oficio divino era el elemento determinante y distintivo de la orden de San Jerónimo, el primer cronista de la fundación, fray Juan de San Jerónimo se expresaba ya en 1562 en términos muy similares a los empleados por Santos al explicar los motivos que determinaron la elección de los jerónimos frente a otras órdenes: *“[...] porque de noche y de día y continuamente es Dios loado y servido de sus siervos en el coro é iglesia como lo tienen de estatuto”* (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 8). El jesuita Juan de Mariana también reconocía esta condición de los jerónimos en su *De rege et regis institutione* (Toledo, 1599), cuando afirma que en el coro *“[...] los monjes entonan noche y día con grande pompa y aparato himnos de gloria y alabanza al cielo, pues son entre los anacoretas los que mas en esto se distinguen y aventajan.”* (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza insiste en la misma idea: *“Como es la parte de este templo el coro donde gastamos la mayor y mejor de nuestra vida, pues no hay vida más bien gastada que la que se consume en alabanzas divinas (fin último de todas las criaturas y el que escogió, entre otros muchos, la Orden de San Jerónimo como medio más propincuo para el que las almas desean, fue bien que en hermosura y grandeza se señalase entre todo cuanto aquí tenemos; así, merece particular discurso y le miremos o mostremos, pues hay bien qué mirar [...])”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 318). La dedicación plena al culto divino la expresaba con contundencia el General de la Orden, fray Jerónimo de Alabiano, el 22 de agosto de 1564, ante las pretensiones de Felipe II de añadir a la fundación un Colegio y Seminario: *“[...]no conviene que haya exceso en haber muchos letrados como los hay en la orden de Santo Domingo y en otras partes porque comunmente los letrados se excusan del coro y oficio divino que es nuestro principal y primer instituto y habiendo muchedumbre de letrados dejaríamos nuestro principal intento [...] y vendría la orden a hacer su oficio como las otras distraídas en letras y caería mucho la mortificación modestia y recogimiento que ahora tiene”* (Citado por: BUSTAMANTE, 1994, p. 79). En la *Carta de Fundación y dotación* de 1567, Felipe II deja estipuladas las cargas y obligaciones religiosas que debían cumplir los jerónimos de forma perpetua, resultando un total de 5.509 misas rezadas, 1 misa mayor de Espíritu Santo, 11 misas de vísperas de difuntos, 11 vigiliass y misas cantadas en requiem y 509 misas cantadas de requiem. Las cargas religiosas irán en aumento a la par que los fallecimientos reales, de este modo Felipe III suma 4 aniversarios por su alma y 2.896 misas rezadas al año; su hijo Felipe IV ordena 5 aniversarios y 3.620 misas rezadas, ratificando además la obligatoriedad de que delante del Santísimo permanecieran perpetuamente dos religiosos rogando a Dios. Esta *“escalada febril”* en palabras de Sánchez Meco, no disminuyó con los borbones, pues Felipe V dispuso que por el alma de Carlos II y Mariana de Austria, se dijese 8 aniversarios y 5.792 misas, que sumadas a las anteriores presuponen que a principios del siglo XVIII los jerónimos debían celebrar al año 574 misas mayores y nada menos que 24.822 misas rezadas, resultando la cifra de más de 69 misas al día (vid. SÁNCHEZ MECO, 1985, pp. 40 y 48). Cuenta fray Jerónimo de Sepúlveda *“El Tuerto”* que poco antes de la inauguración solemne de la Basílica el 10 de agosto de 1586, Felipe II mandó comprobar la acústica del recinto: *“[...] fuimos los frailes a ver el coro, que le acababan de poner en la perfección que ahora está. Oyónos el Rey Católico desde sus oratorios y enviónos a decir con una ayuda de cámara que*

de luz, por las muchas Ventanas que tiene, que son las que salen a la Fachada, y Frontispicio de los Reyes, de quien ya hizimos mencion. Tiene de largo, desde la Silla Prio- / [1657, fol. 21] Prioral hasta el Antepecho de Bronce, que cae sobre las Rexas de la entrada de la Iglesia, nouenta y seis pies [26,88 m.], y de ancho cinquenta y seis [15,68 m.]. La altura hasta la Cornija, que buela por toda la Fabrica, es de quarenta y seis [12,88 m.], y de alli a lo alto de la Bobeda treinta y ocho [10.64 m.]; que son en todos ochenta y quatro pies [23,52 m.] de eleuacion<sup>1289</sup>.

---

*cantásemos un psalmo para ver cómo salían las voces en una iglesia y coro tan grande. Hízose así y salió celestialmente. Mandó que rezásemos otro para ver si salía tan bien como él deseaba probar, y salió que no hubo más que pedir; lo cual todo era para el Rey Católico de sumo contento y gran regocijo ver salido tan a su gusto y contento lo que tanto deseaba y donde él tanto había empleado sus gustos y deleites*" (SEPÚLVEDA [1924], p. 29). Fray Jerónimo de Sepúlveda concentra la descripción histórico-artística del Monasterio en el capítulo XV de su *Historia*, dedicando un epígrafe a cada parte, pese a su brevedad resulta interesante en la medida en que condensa cada uno de los temas y tópicos latentes en todas las descripciones del coro y que de forma más extensa y literaria reelaboraría Sigüenza sirviendo de base después para Francisco de los Santos: "*Si de las grandes pinturas, si de las sillas de esta gloria y coro y de sus preciosas maderas, traídas del cabo del mundo, y de sus grandes labores y diversidad de maderas, todas incorruptibles, que vienen a ser por todas ciento y veinte y ocho, con mucho compás puestas, hubiera de hablar; si de los dorados órganos, si del curioso y costoso y raro facistol y de su gran máquina y extraña hechura, si de los guarnecidos libros del canto y de sus puntos y letra, y de sus grandes iluminaciones, son por todos ducientos y trece; si de las riquísimas capas de oro y gran tesoro que de esto hay, que para el servicio del divino culto está dedicado, y lo que más es, si de la religión y santidad de los que de esta gloria gozan, echaras claramente de ver que este es el verdadero paraíso que por ahora los hombres en la tierran conocen, y no hay otro ni le ha habido*" (SEPÚLVEDA [1924], p. 371).

<sup>1289</sup> La referencia a la luminosidad, así como las medidas y proporciones dadas por Francisco de los Santos coinciden en todo con las recogidas por Sigüenza: "*Tiene de largo, desde la silla del Prior hasta el antepecho de bronce que cae sobre la reja de la entrada a la iglesia, noventa y seis pies, en ancho, cincuenta y seis; el alto, hasta la cornija que vuela por toda la iglesia, cuarenta y seis, y de allí a lo alto de la bóveda, otros treinta y ocho; de suerte que todo el alto es de ochenta y cuatro; pieza espaciosa, alegre, llena de luz por todas sus muchas ventanas. Encima de la cornija está la del frontispicio de la fachada de la iglesia; ya las dije allí todas, no hay que repetirlas*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 319). Juan de Herrera en el *Sumario* menciona el Coro y sus espacios anejos en el *Segundo Diseño*, con la letra "*C. Choro alto a los. 30. pies*" (HERRERA [1589] 1998, fol. 16v<sup>o</sup>). Como es sabido la disposición en alto del coro responde a una larga tradición española que tenía en los monasterios jerónimos algunos de sus ejemplos más representativos. La altura de los 30 pies que menciona Herrera es la cota de todo el Monasterio y de hecho aparece normalmente referida como la cota del "*andar del coro*". Pérez de Mesa en 1587 también refiere el lugar ocupado por el coro: "[...]entre los dos patios pequeños [patinejos] puesto sobre vna bobeda, muy fuerte de piedra [...]" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 141). De mayor interés resulta la descripción de Juan Alonso de Almela, el cual comienza elogiando al "*genial*" arquitecto Juan de Herrera y mencionando las estampas, señalando cuatro itinerarios posibles de acceso al coro: desde la basílica, el convento, el colegio y el palacio: "*Andase en la altura de los 30 pies, como está dicho, toda esta gran máquina, como lo representa curiosamente el excelente y genial arquitecto de Su Majestad, Juan de Herrera. En la segunda planta que nos dio estampada, y así como dicho tengo, el coro de este templo está al andar de los dichos 30 pies, al cual se viene por cuatro partes. La primera por la escalera que está dicha, que sube de la sacristía al andar de los dichos 30 pies, por donde toda la iglesia se anda alrededor; y la segunda, por dos puertas que entran de los corredores altos del patio mayor del convento, y la tercera por un postigo del colegio, y la quarta por la curiosísima galería que Su Majestad tiene por la parte de su casa, arrimada al muro de este santo templo. Mas la principal entrada a este célebre coro es la que se hace por las dos puertas principales de los corredores del patio mayor [...] el coro, tiene de ancho la anchura de la nave del medio de la iglesia, que es de 56 pies, y de largo, cinco pies [...] Es este dicho coro muy alegre, porque tiene tres grandes ventanas con sus vidrieras para luz, sin otra, mayor que todas en lo alto, que está de ordinario cerrada, aunque se suele abrir algunas veces [...] Y es, en suma, este excelente coro el lugar más alegre, de más devoción y contemplación que hay en*

## Sillas de el Coro, su materia<sup>1290</sup>.

Por vn lado, y por otro corren dos ordenes de Sillas, vnas altas, y otras baxas, hechas de preciosas maderas; algunas dellas de España; la mas ordinaria es Nogal; las demas traídas de las Indias, Caoua, de dos suertes, de color de Brasil algo mas encendido; Acana de color de sangre cubierto, Cedro, Box, Euano, Terebinto, todas de muy gustosa diferencia. La forma; y el orden

---

*todo este real edificio, así por él como por la vista que alcanza en todo el templo [...]* (ALMELA, [1594] 1962, pp. 40-43). Jehan de Lhermite también menciona el coro en relación proporcional con la capilla mayor de la basílica: *"Fuera de la circunferencia inscrita en este cuadrado [se refiere a la planta del templo] salen dos apéndices: uno es el altar mayor; el otro, el coro de los monjes, que cae encima de la iglesia pequeña del común [sotacoro], a la que nos hemos referido hace poco, el altar mayor hacia oriente y el mencionado coro hacia el poniente. Y tiene este coro 100 pies de longitud y 50 de anchura"* (L'HERMITE [1597] 2005, p. 326).

François Bertaut no obstante contar con el libro del Padre Santos, sitúa equivocadamente el coro en el presbiterio: *"Lo que me pareció también bastante hermoso fue el coro de los frailes. Está en lo alto del presbiterio, encima de la puerta."* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455).

<sup>1290</sup> Aunque ninguna descripción lo menciona, la sillería del coro fue ejecutada por el equipo de maestros entalladores dirigido por Giuseppe Frecchia, más conocido en su versión castellanizada de José Flecha, maestro ligur natural de Savona (vid. AGUILÓ, 1988, p. 54; GARCÍA-FRÍAS, 1994, p. 380). Flecha entró al servicio de Felipe II el 21 de mayo de 1575, destacando en su contrato: *"la habilidad y suficiencia que Jusepe Flecha tiene en cosas de escultura y hazer modelos de madera y labrar plata y otros metales, le recibimos para que nos haya de servir [...] en todo lo que fuere mandado y se le ordenare [...] así por Joan de Herrera nuestro criado, a quien a de acudir y ayudar y tomar orden dél de lo que huviere de asistir [...]"* (Citado en: GARCÍA-FRÍAS, 1994, pp. 380-381). La sillería del coro fue la primera obra realizada por el equipo de Flecha en El Escorial, imponiéndose sobre la propuesta presentada por el equipo del escultor francés Rafael de León, responsable años antes de la sillería de la Iglesia Vieja. La escritura de concierto se fecha en Madrid el 8 de julio de 1581, firmándola en nombre de Flecha, el entallador francés Anton Beuger o Buxer, responsable de las puertas y ventanas del cuarto nuevo de Aranjuez. En el contrato se especifica que la sillería debe hacerse *"conforme al modelo que está hecho en el dicho Monasterio tanto en el orden alto como en el baxo"* (Citado por: GARCÍA-FRÍAS, 1994, p. 385). Con respecto a los modelos, Sigüenza describe el envío a Badajoz de dos sillas del Coro para que las viera Felipe II: *"[...] de la misma forma y grandeza que habían de ser, para que escogiese o mudase lo que le pareciese en algunos particulares adornos de ellas, como lo hizo llevándoselas allá, y salieron tan acertadas con tan buen voto y lima, que no hay más que pedirles dentro de aquella llaneza o, por mejor decir, majestad que se ve en toda esta fábrica [...]"* (SIGÜENZA, [1605, L. III, D. XII] 1986, pp. 94-95). Estos primeros modelos vistos y aprobados por Felipe II con leves modificaciones se instalaron en el Aula de Moral, siendo identificados por AGUILÓ, 1988, pp. 58-59. Portabales negó a Herrera la paternidad de la traza de la sillería, aduciendo que Flecha en su testamento había ordenado que se apartasen dos dibujos, los únicos que consideraba *"que heran del rrey"*, afirmando que los demás *"eran suyos"*. En 1592 Juan de Herrera reclama y expropia a los herederos de Flecha la totalidad de los dibujos, alegando que *"todos ellos eran de Su Majestad y que no tenía parte en ellos [...] porque los avia fecho el dho Jusepe Flecha por orden del dho Juan de Herrera y así los retuvo en sí"* (vid. PORTABALES, 1952, p. 102). El hecho, de que Flecha y su equipo se encargaran de delinear el grueso de los dibujos para las sillas del Coro parece de lo más normal, y a nuestro juicio no es óbice para poner en entredicho la atribución herreriana de la traza, que seguramente quedó aquilatada en esos dos dibujos que Flecha consideraba propiedad del rey. Según Sigüenza, el 31 de diciembre de 1585 la obra estaba finiquitada, tasándola Juan Bautista Monegro y Martín de Gamboa. Fray Juan de San Jerónimo anota en sus *Memorias* que el 1 de noviembre de 1583 *"se comenzaron á poner y sentar las sillas del coro de la iglesia principal"* (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, pp. 370-371), tres años después, fray Jerónimo de Sepúlveda "El Tuerto" escribía que: *"Visto por el Rey Católico que lo más esencial estaba ya acabado, que eran las sillas (y lo pintado del coro), que por ser maderas de las Indias y ser tan costosas de manos se habían tardado tanto, visto por él lo que tanto deseaba acabado, como era la custodia [...] puso gran calor para que todo estuviese acabado y perficionado para el día de San Lorenzo"* (SEPÚLVEDA [1924], p. 25).

de Arquitectura, es el mas delicado, y vistoso de todos los que executa el arte, que es el Corinto; y està en ellas exprimido con todo primor, y estudio.

Hizieronse en las baxas sobre los braços de las Sillas al principio de su nacimiento, vnos Pedestales de buena proporcion, que con los Tableros de en medio, forman vn espaldar guarnecido de Molduras, y embutidos: los Frisos destas Guarniciones son de Euano; con que salen muy bien los Perfiles de las otras maderas; y corriendo el espaldar por todas, se leuanta tal estado, y tan igual, que no estorua la vista a los de las Sillas altas, ni passa de las Cabeças de los Monges, que està en estotras.

Las de arriba, demas del espaldar que tienen semejante a las de abaxo, dàn asiento a vn orden de Colunas Corintias, que se leuantan sobre èl, hechas de Acana las Cañas, de color sanguineo quaxado, istriadas todas, y redondas, con sus Capiteles de Box de lindas ojas, y de lo mismo las Basas, cuyo amarillo color les dà vn lustre muy gracioso. Detras tienen sus Pilastras enjambladas; ò embutidas de Euano; y los antepaños, ò claros de las Colunas, son de Cedro; Tableros llanos de mejor color, que el Pino, adornados con molduras de Aca- / **[1657, fol. 21 vº]** Acana, y Euano. Los Canes, que buelan encima del Arquitraue sobrepuestos de vnas hojas de cardo, y Florones entre vnos, y otros, del mismo Box, hazen mucha obra; y sobre ellos, y sobre la Corona de la Cornija carga otro Pedestal, ò Podio, con sus terminos, à plomo sobre las Colunas, con las mismas guarniciones, Tableros, y ensamblaxe, que los de abaxo, con que quedan cubiertas las Sillas, autorizadas, y bellas, con la diferencia de embutidos de Terebinto, que en lo alto, por el excelente color, aguas, y labores que tiene, les comunica todo lucimiento. La altura destas Sillas altas, es de diez y siete pies [4,76 m.], y la distancia que ay hasta las baxas, es de diez [2,8 m.]; de suerte, que por entre vnas, y otras en el Transito pueden ir tres personas juntas muy holgadamente, sin apretarse<sup>1291</sup>.

---

<sup>1291</sup> Herrera en la explicación al *Quinto Diseño*, con las letras “S.S.”, menciona la sillería, destacando la riqueza de las maderas empleadas y el uso del orden corintio: “*Las sillas deste choro son de riquissimas maderas, como los cajones de la sacristia son todas de obra corintia*” (HERRERA [1589] 1998, fol. 24). Sobre la importancia de las maderas empleadas, ya en 1578 Antonio de Padilla recomienda a Felipe II que tanto las sillas del Coro, como los cajones de la Sacristía se hagan con maderas “incorruptibles” procedentes de las Indias (vid. AGUILÓ, 1988, p. 54). En 1580 y 1581 se contrata el traslado de las maderas americanas desde Sevilla en sucesivas remesas (GARCÍA-FRÍAS, 1994, p. 382). Pérez de Mesa en su temprana descripción escrita en 1587 recuerda la sillería “[...] Ay en el coro ciento y veynte y ocho sillas altas, y baxas: son de estraña labor y precio increyble, hechas cada vna de siete maderas que son nogal, box, ebano, cornicabra, cedro, acana” (PÉREZ DE MESA, [1590] 1966, p. 141). Juan Alonso de Almela describe con detalle la estructura arquitectónica de la sillería, señalando el uso anómalo del orden dórico sobrepuesto al corintio: “*Hay en este coro dos órdenes de sillas, altas y bajas; las altas son 75, y las bajas, 53, todas hechas de siete maderas, que son: cedro, ébano, caoba, ácana, boj, cornicabra y nogal; las de abajo, con sus espaldares, que sirven a las de arriba de generales atriles y facistoles para los libros de las lecciones de los maitines y honras nocturnas. Es la orden de las sillas de arriba hecha cada una de dos pilares, con su dintel a forma de portada de caoba y de obra corintia, y los pilares estriados con sus basas y pedestales y capiteles de boj, que hacen uno como guardapolvo, con su*

---

graciosa cornisa encima de la cual se forma otra obra nueva de pedestales a trechos como antepechos de obra dórica con su nueva cornisa, que se podría, si fuese necesario, andar por encima como por corredores. Y tiene este divino coro las dos órdenes de sillas esteradas, y en derecho de cada silla, un gran corcho cuadrado para el tiempo del frío [...]” (ALMELA, [1594] 1962, pp. 41-42). Lhermite también se refiere a la sillería de orden corintio, resaltando las maderas preciosas: “Los sítiales de los monjes, colocados arriba y abajo, están hechos con maderas muy preciosas venidas unas de las Indias, como el cedro, la caoba, la acana y ébano, y otras de Europa, como el boj, el nogal y la nueva cornicabra, que es una madera no ha mucho encontrada y descubierta en España. La arquitectura es corintia y está elaborada muy artificiosamente” (LHERMITE [1597] 2005, p. 326). El jesuita Juan de Mariana no hace referencia al orden arquitectónico emplado y centra su atención en las maderas preciosas: “Son las sillas del coro de ébano, de boj, de caoba, de nogal, de terebinto, y llama la atención, ya por la delicadeza con que están trabajadas, ya por la vistosa variedad de sus colores, negras las unas, rojas las otras, estas blancas, aquellas con ondas y del color del oro.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). En 1626 Cassiano del Pozzo anota en su *Diario*: “Vidde ‘l coro che è amplissimo, nel quale è un grandissimo ordine di sedili, lavorati degli stessi legni che la sagrestia [...]” (POZZO [1626] 2004, p. 196).

Fray José Sigüenza nos proporciona la descripción más completa y extensa de la sillería que sirve de base a la de Santos, incluyendo el elogio a la delicadeza del orden corintio: “Tiene, como los demás coros nuestros, dos órdenes de sillas altas y bajas por cada coro. La materia es de la misma madera que dijimos en los cajones de la librería, aunque hay mucho más cedro y ébano que en aquéllas, y en lugar del naranjo para basas y capiteles, está el boj amarillo y de lindo lustre, aptísimo para hacer de él lo que quisieren, y en la dureza quiere competir con el hueso. Las demás son acana, caoba, terebinto, nogal. El orden y la forma de la arquitectura es corintio, el más delicado y hermoso de todos; así se ve en esta sillería ejecutado con singular cuidado. En las sillas bajas no puede haber columnas ni pilastras, porque no quiten la vista a los de las altas; hiciéronse unos como pedestales, de buena proporción, levantados sobre lo de dentro de los brazos de las sillas, y en el espacio que hay de uno a otro, que es el hueco de la silla, tiene unos tableros con guarniciones, molduras y embutidos, de diversas maneras, aunque siempre se tiene cuidado que los frisos de estas guarniciones sean de ébano porque salgan más los perfiles de las otras maderas. Estos tableros hacen con los pedestales un espaldar que no sube de las cabezas de los frailes, de mejor disposición, y en la parte de atrás están unos cajones, y encima de ellos corre un facistol a la larga, que lo uno y lo otro sirve de mil cosas. Entre estas sillas bajas y las altas hay una distancia y tránsito de mucha majestad que adorna mucho el coro; tiene de ancho diez pies holgados, por donde van tres personas juntas sin apretarse ni llegar a las sillas. Y fuera del espaldar que tienen, semejante a las de abajo, y aquí sirve de esto y de podio o pedestal, se levanta sobre él el orden de columnas corintias. El cuerpo y caña de la columna es de acana, tiene el color sanguíneo cuajado, estriadas todas y redondas, con sus pilastras cuadradas, detrás embutidas o enjambadas de ébano, y los entrepaños o claros de las columnas son unos tableros llanos de cedros, guarnecidos con molduras de acana y ébano. El color de esta madera es poco mejor que el pino de Cuenca, que, como hemos dicho otra vez, es el cedro especie de pino, y las piñas que habemos tenido lo muestran bien claro, y la mejor y única señal para conocer el árbol es el fruto. Los capiteles de estas columnas están tan lindamente labrados como si fueran de plata: ya todos saben la invención de este capitel y la razón de sus hojas; no hay que referir historias conocidas. Los canes que vuelan encima del alquitrabe, tan propios de este orden, tienen por el sopapo unas hojas de cardo del mismo boj con harto primor labradas; encima de ellos y de la corona de la cornija asienta otro pedestal o podio con sus términos, a plomo sobre las columnas y con los mismos tableros y ensamblaje que los de abajo, y así hace todo una como cubierta a las sillas de mucha autoridad; muchos de estos embutidos se hacen de la madera de terebinto o cornicabra, por el excelente color, aguas y labores que tiene, y admite harta lisura y pulimento. Tenían en España poco uso y noticia de esta madera y de su hermosura; ya van estimándola en lo que merece, porque para estas piezas pequeñas es excelente. El alto de estas sillas es de dieciséis pies, y con no tener figuras ni más entalladuras de lo que pide y permite el mismo orden, son hermosísimas, de gran autoridad y nobleza; tanto puede la fuerza del arte cuando se trata con la razón cabal que en sí tiene” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 319-321).

François Bertaut con la primera edición de la *Descripción breve del Padre Santos* en la mano, anota en su *Diario del viaje de España* de 1659: “La talla de las sillas, que llaman sillería, está toda ella hecha de piezas encajadas de varias clases de maderas. Hay ciento catorce, y todo eso está entremexclado de mármol, de marfil y de ébano [...]” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455). Madame d’Aulnoy afirma en su disparatada descripción que: “Hay siete coros, cada uno con su órgano. Los

## Silla Prioral.

La Silla Prioral està en medio, acompañada de otras dos, vna en cada lado, en quien se mira vn valiente Frontispicio, con doze Colunas del mismo orden Corinthio, que se sustentan leuantadas de los braços de las tres Sillas de dos en dos, seis al principio, y seis correspondientes dentro; obra muy aduertida, muy Magestuosa, y de grande Arquitectura. El Frontispicio es quadrado, con sus Colunas tambien, y Pilastras en que arriman, y vnas Cartelas à los lados, que hazen estriuos, rebueltas con airoso brio, y arte<sup>1292</sup>; y en el Quadro de en medio [**«Pintura admirable».**] està vna Imagen de Christo Señor Nuestro con la Cruz acuestas, que aliuia solo el mirarle, à los que perpetuamente lleuan en el Coro el peso de las obligaciones; que se les haze suaue el yugo à vista de quien le lleuò primero. Es Pintura de mano de **Sebastian del Piombo**, gran compañero, y seguidor del Bonaroto, y por ser de tanta valentia, se puso en lugar tan preeminente, y no sin consideracion, para que los Superiores entiendan, que no les escusa de la Cruz la Silla de la Dignidad; que se trae consigo la pension de lleuarla, para animar a los Subditos con su exemplo à imitacion de Christo<sup>1293</sup>.

---

*asientos del coro son de maderas raras, procedentes de las Indias, admirablemente bien labradas sobre el modelo de las de Santo Domingo, de Bolonia.*" (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171). Es curioso que Madame d'Aulnoy ponga en relación la sillería de El Escorial con la de la iglesia de San Domenico de Bolonia, realizada entre 1541-1549, a partir de las trazas de Vignola, por el fraile dominico Damiano Zambelli, conocido también como Damiano da Bergamo, y descrito con grandes elogios por Giorgio Vasari.

<sup>1292</sup> En la escritura de concierto de la sillería del 8 de julio de 1581 se menciona que: *"la silla del prior ha de ser conforme a la traza que está fecha y que corresponde con las demás sillas"* (citado por: GARCÍA-FRÍAS, 1994, p. 385). Fray José de Sigüenza con ironía y humor justifica los eventuales *"desvanecimientos"* del Prior por la gran comodidad de la silla: *"[...] En la frente y en su medio está la silla del Prior, acompañada con otras dos, una de cada lado; en ellas se hace un excelente frontispicio, con doce columnas del mismo orden dórico, seis en el principio de los bráçeeles de las tres sillas de dos en dos columnas, y seis que le corresponden dentro; obra muy detenida y de muy difícil arquitectura, que tiene bien que advertir, porque se acomodó todo con gran hermosura y arte. Encima de ellas se hace el frontispicio cuadrado, también con sus columnas y pilastras; detrás, y a los lados, para estribo del mismo frontispicio, unas cartelas grandes revueltas con buena gracia, que todo representa grandeza y autoridad; parece que se le puede perdonar si se desvanece alguna vez el que allí se asienta y échale la culpa a la silla"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 320-321).

<sup>1293</sup> Santos describe el cuadro de Sebastiano del Piombo en el mismo lugar y con los mismos términos utilizados por Sigüenza: *"En el cuadro del frontispicio, como antídoto contra la vanidad del hombre, está un Jesús Cristo con la Cruz a cuestras, tan vivo y para quebrar el corazón, que no se puede mirar sin lágrimas. En esta pintura de mano de Sebastián del Piombo, gran compañero y seguidor de Bonaroto, y por ser pieza de tanta estima se puso en lugar tan insigne y tan a propósito, y no sin consideración, para que los prelados entiendan que aquella silla no tiene menor censo ni menor carga que la imitación de aquel Señor, Príncipe de los pastores, que llevó sobre sus hombros la Cruz donde se pagaron los daños que hicieron y harán todas sus ovejas"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 321). En el discurso XVII: *"De Sebastiano del Piombo, compañero e imitador de la manera de Miguel [Ángel], no sé que haya, más del Cristo con la Cruz a cuestras que dije está en el cuadro del frontispicio de la silla del prior en el coro y es de su misma mano. Otras dos copias de la misma, o imitación de ella, se ven una encima del lavatorio de la sacristía y la otra en el zaguán que está entre los dos capítulos."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 2000, vol. II, p. 672-673).

## Numero de Sillas.

Son las Sillas del Coro todas ciento y catorze; y en- me- / [1657, fol. 22] medio de las baxas à vn lado, y otro, se hazen quatro entradas, ò subidas de à tres Gradas de Marmol, para las altas. Todas se vèn muchas vezes llenas de Religiosos, y aun sucede, no pocas, faltar Sillas; y es vn espectáculo admirable, ver en aquellos encasamentos, ò assientos, à tantos sieruos de Dios, que à semejança de la Gloria, en diuersas mansiones, imitan à los Ciudadanos del Cielo, alabando à su Criador, y ensayandose en las voces, en el afecto, espiritu, y compostura, para quando por eternidades se junten con los Coros Angelicos<sup>1294</sup>.

---

Sigüenza describe en El Escorial otras dos pinturas de Piombo con el mismo tema, una sobre el lavatorio de la sacristía y otra en el zaguán de los capítulos. Cassiano del Pozzo también menciona la pintura: “[...] *alla sedia di mezo, dove stà 'l Priore è posto sopra essa un Christo con croce in spalla, fatto sopra luccagna che fu carissimo a Filippo 2do, che si tiene quivi come in luogo degno, questo dicesi si di Frà Bastiano del Piombo, un altro simile mà con due figure, che anguriano N. S.re al portar la Croce, che pure si dice dello stesso, è nell'inzanxi sagristia che haviam detto, e questa è quell'istessa storia, che hoggi si vede in mano del Card. Borghese alla vigna di Porta Pinciana donata da Cesarini, che pure si pretende originale [...]*” (POZZO, [1626] 2004, p. 196. Sobre la obra citada en villa Borghese vid. ANSELMi, 2005, pp. 33-74). El *Cristo con la cruz auestas* de Sebastiano del Piombo constituyó uno de los iconos religiosos de mayor éxito en la España del siglo XVI realizándose multitud de copias y versiones, incluidas las más famélicas y tortuosas de Luis de Morales. La pintura que Felipe II mandó colocar sobre la silla del prior se ha identificado con la versión del Museo del Hermitage (óleo sobre pizarra, 104,5 x 74,5 cm., inv. 77), realizada para don Fernando Silva, Conde de Cifuentes, embajador pontificio de Carlos V, como se aprecia en la inscripción de la parte inferior de la cruz: “D. FERN. [...] COMITÉ CIFONT [...] F. SEBAS [...]”. La obra se puede fechar a partir de 1531, año en el que Sebastiano es nombrado *piombatore pontificio* de Clemente VII y comienza a incluir en su firma la “F.” de Fray. La idea de Piombo como seguidor de Miguel Ángel la recoge Sigüenza de Vasari, el cual hace mención a una primera versión de la obra: “[...] *egli condusse con gran fatica, poi che fu fatto frate del Piombo, al patriarca d'Aquilea un Cristo che porta la croce, dipinto in pietra dal mezzo in su, che fu cosa molto lodata, e massimamente nella testa e nelle mani, nelle quali parti era Bastiano veramente eccellentissimo*”. Más adelante cuenta Vasari los motivos de la elección de la piedra como soporte de la pintura: “*Avendo poi cominciato questo pittore un nuovo modo di colorire in pietra, ciò piaceva molto a' popoli, parendo che in quel modo le pitture diventassero eterne e che né il fuoco, né i tarli potessero lor nuocere [...]* Ben è vero che [...] *per lo troppo peso, né muovere, né trasportare se no con grandissima difficoltà [...]*” (VASARI, [1568], 1991, p. 886). Sobre la consideración de la pintura como una obra al “gusto español” está la despectiva carta de Nicolò Sernini a Ferrante Gonzaga del 3 de mayo de 1537: “*Se V.E. lavesse veduto un Cristo con la croce in collo che ha dipinto per il conte di Sifuentes, haverebbe poca speranza del fatto suo, perché non solamente giaceva, ma offendeva a vederlo*” (Citado en: CONTINI, 2008, p. 238). Inventariada en El Escorial en la primera Entrega de abril de 1574: “*Una pintura en piedra de la figura de Christo nuestro Señor, de medio cuerpo arriba, con la cruz acuestas, de mano de fray Senbastián, con marco pintado de oro y negro, y en la trasera por guarda, un barrote de tablas con una barilla de hierro y una cortina de tafetán verde para delante de la pintura y dos aldabones a los lados; tiene de alto quatro pies y un quarto y de ancho tres pies y medio*” (ZARCO, 1930, nº 970, p. 203). Fue desmontada de la silla del prior por Frédéric Quilliet y regalada al mariscal Jean de Dieu Soult por decreto de José I del 27 de diciembre de 1809 (vid. BASSEGODA, 2002, pp. 364-365). Figuraba en la colección parisina de Dominique Vivant Denon con litografía de Mauzaisse de 1829, siendo adquirida por el museo de San Petersburgo en 1852 en la subasta de las pinturas del mariscal Soult (vid. SEBASTIANO, 2008, p. 238).

<sup>1294</sup> Diego Pérez de Mesa contabiliza “[...] *ciento y veynte y ocho sillas altas, y baxas [...]*” (PÉREZ DE MESA, [1590] 1966, p. 141), lo mismo fray Jerónimo de Sepúlveda “El Tuerto”: “[...] *que vienen a ser todas ciento y veinte y ocho*” (SEPÚLVEDA [1924], p. 371) y también Lorenzo Van der Hamen: “*Las sillas del coro son 129. Tienen de alto 17 pies*” (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, p. 264). Fray José de Sigüenza

[1667, fol. 23v<sup>o</sup>]<sup>1295</sup>

[...] Al lado derecho, en el Angulo que hazen las Sillas altas, donde ay vna Puerta para salir a vna Pieça, que està al lado del Coro, està la Silla en que se sentaua el Catolico Rey Felipe Segundo, las vezes que con los Monjes gustaua de assistir a las Diuinas alabanças, que eran muchas; y en ella estaua, y ocupado en tan santo exercicio, quando recibò la nueua de la victoria de Lepanto en la Batalla Naual.

### Facistor.

El Facistor en que cantan, es de los mayores, y mas ricos que se hallan. Tiene su assiento en medio de la distancia que ay entre las dos Sillas vltimas, como entramos, sobre vn quadro de laspe, que le sirue de Peana, ò Zoco, con sus compartimientos de Marmol blanco embutido. Leuantase sobre quatro Pilastrones quadrados de Bronce, dorado à fuego que sustentan el Barron fuerte de hierro, sobre que interiormente se mueue. La falda, ò buelo, en que se recibe el peso de los libros, que es tambien de Bronce del mismo resplandor, tiene de esquina à esquina diez pies [2,8 m.], que vienen a ser quarenta [11,2 m.] de ruedo: y el alto desde la Peana al remate, diez y seis [4,48 m.]. La materia de el cuerpo donde arriman los Libros, es de Acana, y Caoua, con ceñiduras, ò faxas del mismo metal, dorado, muy bien compartidas; y siruenle de remate encima de la Cornija, quatro Bolas, que responden a las quatro Pilastras en la posicion, y en el lucimento, por el oro que las baña. En medio de las Bolas, sobre vn pedestal de las mismas maderas que las Sillas, con su ensamblaxe, y embutido; asienta vn Templete formado de doze Colunas, que hazen

cuenta 114, cifra que recoge Santos, así como el elogio del “espectáculo harto de ver” del coro repleto de monjes: “[...] *El número de las sillas es ciento catorce; en medio de las bajas y de un coro y otro se hacen cuatro entradas o subidas de a tres gradas para las altas. Todas se llenan muchas veces de religiosos, y hartas he visto faltar sillas, y es un espectáculo harto de ver en cada uno de aquellos encasamientos o asientos puesto un siervo de Dios que, con la boca, con el alma y con todos sus sentidos y compostura del cuerpo y con razón, está alabando al Señor dos y tres horas sin mudarse*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 321). François Bertaut en 1659: “Hay ciento catorce” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455). En 1764, fray Andrés Ximénez contabiliza 128: “*Son las Sillas del Coro todas ciento y veinte y ocho*” y anota la silla donde se sentaba Felipe II: “*Al lado derecho en el Angulo que hacen las Sillas altas, está la Silla en que se sentaba el Católico Rey Felipe Segundo, las vezes que con los Monges gustaba de asistir á las Divinas Alabanzas, que eran muchas; y en ella estaba ocupado en tan santo exercicio, quando recibió la nueva de la Victoria de Lepanto, en la Batalla Navál*” (XIMENEZ, 1764, III, II, p. 226). El número real de sillas es 128, contando 53 bajas (26 a cada lado en grupos de 13, separados por los escalones y 5 al frente), 72 altas (en dos hileras de 30, 2 más anchas en los ángulos, en una de las cuales gustaba sentarse Felipe II, junto a la puerta del trascoro, hoy tapiada), 5 a cada lado de la silla prioral, compuesta por 3 sillas (vid. AGUILÓ, 1988, p. 65)

<sup>1295</sup> Idem: 1681, fols. 19v<sup>o</sup>-20, 1698, fols. 19v<sup>o</sup>-20.



quatro Portadas, con vna Imagen de nuestra Señora en medio; y se remata con vn Cimborio, y encima vn Crucifixo de Bronce dorado, todo hermosissimo, que haze parecer esta Maquina muy bien a los ojos de todos, por su traza, por su ornato, y su grandeza<sup>1296</sup>.

---

<sup>1296</sup> El 28 de enero de 1571 el Prior fray Hernando de Ciudad Real escribe a Felipe II refiriéndose al coro [de la iglesia de prestado]: «En el coro después de lo que está hecho y el facistol grande que vuestra Majestad dejó mandado y ordenado que se hiciese, serán menester algunas cosas de poca costa como son dos facistolicos pequeños de hierro [...]». Felipe II escribe al margen: «[...] que para los novicios vean si ha de haber dónde tengan los libros o si estarán en el facistol grande, como se hace en San Jerónimo de Córdoba [...]» (AGS, Casas y Sitios Reales, Obras y Bosques, Legajo 1, fol. 105, publicado en MODINO, 1985, vol. II, p. 30). En 1587 Jusepe Flecha se ocupa de realizar las partes de madera del facistol del Coro “con un templecito encima”, terminado en 1588 y asentado en 1589 (vid. GARCÍA-FRÍAS, 1994, p. 388). Aunque en el *Segundo Diseño* aparece señalado en planta, Herrera no lo describe en el *Sumario*. Diego de Pérez de Mesa en 1587 no pudo ver la estructura completa y se detiene en describir su basamento: “En medio del coro ay vna losa de jaspe muy fino demas de vna quarta de grueso esta es redonda, y tendra mas de tres varas de diametro sirue de asiento a un facistol de bronce muy grande” (PÉREZ DE MESA, [1590] 1966, p. 141). Siete años después, Juan Alonso de Almela nos ofrece una detallada descripción de la soberbia estructura: “Y en medio de este grande y rico coro, a la entrada de él, está un grande facistol con quatro grandes pedestales de bronce dorado sobre su rico talud de jaspe colorado y lazos y mecelas entretrejidas de mármol blanco. Este es de figura cuadrada que va disminuyendo a lo alto, cual se requiere para postura de lo libros de canto, todo casi de una madera bermeja oscura que llaman ácana, forrada con grande artificio y labor y lazos de bronce dorado, y cercada en su cuadro de una faja o friso de ébano, cerca de la cornisa, y en los quatro cantones, sobre quatro pedestales de bronce, hay quatro bolas de bronce dorado por remate, y en medio, en lo alto, uno como humilladero hecho de ácana con doce columnas estriadas de obra dórica con sus quatro frontispicios, y encima uno como cimborrio o cúpula de ácana y boj muy labrado y entretrejido, y encima por remate un crucifijo de bronce dorado, y en medio de este humilladero o templecete que dicho tengo, una imagen de bulto de Nuestra Señora muy devota” (ALMELA, [1594] 1962, pp. 42-43). Jehan de Lhermite también recuerda el “Facistol admirable” y como es habitual en el flamenco explica el curioso mecanismo que permitía mover sin dificultad los atriles donde se abrían los cantorales: “Hay en el centro de este coro un bellissimo facistol hecho con las mismas maderas y provisto muy gentilmente de regletas de metal dorado. El pie de este atril reposa sobre tres gruesas columnas también de madera que descansan encima de una peana de jaspe, y sostiene dicho facistol sobre la superficie plana de sus quatro lados quatro grandes libros de canto abiertos muy bellos y de grandes dimensiones. [...] y por ser este atril tan grande y pesado tiene ruedecillas debajo sobre las cuales, deslizándose secretamente sobre una punta de acero muy aguda y sutil, se mueve rodando cuando se lo traslada de un lugar a otro, de modo que este atril, que ha sido hecho con tanta industria, puede volverse muy fácilmente con la fuerza e impulso de un solo dedo y ello a pesar de ser terriblemente pesado. Y estando el conjunto repartido muy equilibradamente y puesto en su justa balanza, es este movimiento en sí bien fácil y sencillo de hacer” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 326-327). Fray José de Sigüenza: “En medio de la distancia que hay en las dos sillas postreras de cada coro, donde están los novicios, sobre un muy hermoso cuadro de jaspe que sirve de peana o zoco con sus compartimientos de mármol blanco embutidos, se asienta el mayor y más rico facistol que se ha visto (a lo que creo) en iglesia de España, y aún me atreveré a extenderlo más. Esta levantado sobre quatro pilastrones cuadrados, aunque, por tener cortados los vivos de las esquinas como los principales de la iglesia, se pueden llamar ochavados, porque aun hasta aquí se ve aquella uniformidad y correspondencia, también ponderada de San Agustín. En la materia se diferencian mucho, porque son de bronce, tan hermosamente dorados a fuego, que quieren competir con el oro. La materia del cuerpo del facistol donde asientan los libros es de acana y caoba, ceñido y compartido todo con unas bandas o fajas del mismo metal hecho oro. La falda o el vuelo bajo, donde se recibe el peso y juegan las ruedas de los libros, también cubierta de lo mismo, y tiene de punta a punta o esquina a esquina diez pies de vara, que siempre hablemos de éstos, de suerte que tiene cuarenta pies de ruedo, y el alto desde la peana a la cornija otro tanto; pónense en él quatro libros grandes abiertos, sin que se alcancen o encuentren. Encima de la cornija o corona del cuerpo principal se asientan quatro bolas con sus pies, todas de bronce dorado, que sirven de remates y responden a las quatro pilastras sobre que se revuelve con harta facilidad esta máquina. En medio de ellas, con la proporción que pide el arte, sobre un pedestal de las

## Libros de el Coro.

Los Libros que se ponen en este Facistor para cantar / [1657, fol. 22 vº] tar, corresponden à èl tambien en el valor. Son todos iguales; abiertos tienen ocho quartas de ancho, y à essa proporcion la altura. El Pergamino de las hojas, de mucha blancura por entrambas haces. El Punto, y Letra muy claros, y vniformes, y que se alcançan à ver desde la Silla Prioral<sup>1297</sup>. Son de gran numero, y excelencia las Iluminaciones, que tienen de mano de nuestro **Fray Andres de Leon**, que fue otro Don Iulio en el Arte; y de la de **Fray Iulian** su Discipulo, y de otros Maestros<sup>1298</sup>, de quien es tambien vn Capitulario, que ay para las Fiestas Principales, de mucha

---

*mismas maderas de las sillas, con su ensamblaje y embutido, asienta un templete que sirve de remate. Está compuesto de doce columnas que hacen cuatro portadas, con una imagen de bulto de Nuestra Señora en medio del templo, y remátase con un cimborio, y encima, últimamente, un crucifijo de bronce dorado. Todo él es un hermoso joyel, que agrada su traza y ornato a cuantos le miran, porque salió de buena proporción para la grandeza del coro y le autoriza mucho. El alto es de dieciséis pies, y por lo más ancho tiene diez*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 321-322. Cassiano del Pozzo también recuerda el facistol y su artilugio interno: "[...]il seggio, come che habbia à capirci quattro de' suddenti libroni aperti, che tengono un gran spatio, così è una macchina grande fatta di [...] di getto d' ottone, e bronzo dorato, et è così bene imperiato, che con una mano si muove [...]" (POZZO [1626] 2004, pp. 196-197). El Crucifijo de bronce dorado que remataba el facistol se describe en la Entrega de 1593: "*Un Christo de metal, de media vara de alto, dorado. que vino de Florencia, que se puso sobre el facistor del choro*" (vid. ZARCO, 1930, p. 587).

<sup>1297</sup> Aunque en calidad de Maestro de Capilla, Francisco de los Santos debía tener un conocimiento preciso y directo de los libros del coro, a éstos les dedica una mención resumida y en general escueta, entresacada de Sigüenza: "*Son todos los libros iguales: abiertos en el facistol tienen ocho cuartas y más de ancho, de buena proporción; según esto, el alto; el pergamino (lo que hasta ahora no se había acertado hacer), igualmente blanco por entrambas faces, la letra hermosa, y tan uniforme, que ningún molde pudiera ser tan el mismo*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 327). Jehan Lhermite: "*Se han contado aquí de estos volúmenes hasta 220, cada uno de los cuales tiene casi cinco pies de altura, hojas de pergamino y han sido escritos a mano por los dos lados, y su canto está muy corregido. Y tienen algunos dentro muy bellas y curiosas imágenes de iluminación [...]*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 327). Siguiendo a fray José está la descripción de Lorenzo van der Hamen: "*El tamaño de todos es una misma manera y abriéndolos en el facistol tienen ocho cuartas de ancho y de alto todo lo que puede tener el pergamino, el cual es blanco por entrambas partes, cosa que hasta estos no se había acertado a hacer. Letra tan hermosa e igual que de molde no se podía mejorar [...]*" (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, pp. 263-264). Ya Diego Pérez de Mesa en 1587 nos ofrece una apurada descripción de los libros del coro: "*En estos libros en cada principio de oficio ay vna hoja con vna Imagen de la fiesta la qual Imagen tiene vna tercia en ancho y media vara en largo. La pagina que esta enfrente desta imagen, tiene vna horla de seys dedos de ancho iluminada. Dizen que cuestan estas hojas vnas con otras, a cien ducados. La letra de los libros es tan grande, que con mediana vista se puede leer desde las sillas del coro*" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 141). François Bertaut en 1659 también menciona los libros del coro: "[...] y los libros están encuadernados también con una encuadernación magnífica" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455).

<sup>1298</sup> Francisco de los Santos retoma la comparación realizada por Sigüenza entre los iluminadores jerónimos y el maestro croata Giulio Clovio, el célebre "*Don Iulio en el Arte*": "*En las fiestas principales y en otras que no son tanto, los principios y primeras planas y letras de los oficios, misas, vísperas y laudes están con iluminaciones, historias y viñetas (así llaman la pintura que corre por alrededor de la hoja), de excelente pincel y mano todo; muchas de ellas de nuestro fray Andrés de León, que fue otro don Iulio en el arte; otras de su discípulo fray Julián, que piso competir con entrambos; otras de otros buenos maestros en esta suerte de pintura*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 327). Ya Lorenzo van der Hamen hacia 1620 se había apropiado de la expresión de Sigüenza: "*Todos están iluminados y dorados, y las iluminaciones son de mano del excelente pintor Fray Andrés de León, que fue otro don Iulio en el*

arte. Otros son de su discípulo Fray Julián, que quiso competir con entrambos. Otros de otros muy buenos maestros en esta suerte de pintura" (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, pp. 263-264). En el texto de Santos, la comparación pierde en parte significación al omitir la mención a las obras de Clovio existentes en el monasterio, a las que había aludido, aunque de forma vaga, fray José de Sigüenza: "*De Don Julio Clovio hay algunas tablas y cuadros de iluminación, creo que son cuatro o cinco, presentadas al Rey (que sea en gloria), y se guardan entre otras cosas preciosas, y con razon, de que haremos alguna memoria*" [...] (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 328). Las obras de Clovio, donadas por Felipe II al Monasterio, servirán de modelo figurativo para todos los libros corales realizados en el *scriptorium* escorialense, sobre sus vinculaciones con España, vid. PÉREZ DE TUDELA, [1998] 2000, p. 176 y ss. Van der Hamen en su completa descripción de los libros del coro menciona los originales del maestro: "*de don Julio Clovio hay algunas tablas y cuadernos de iluminaciones presentados al fundador que se guardan entre otras muchas cosas de estima y valor y con razón*" (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, p. 265). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*: "*Cuatro o cinco cuadros de illuminaciones dice Fray Josef que se guardan en El Escorial (entre otras cosas preciosas de este género, antiguas y modernas) de mano de don Julio Clovio, caballero romano, que ha sido el mayor iluminador que se ha conocido; de cuya valiente mano diré lo que he visto*" [...] (PACHECO [1649] 2009, p. 455).

Por lo que respecta a fray Andrés de León resulta de especial interés el testimonio de fray Juan de San Jerónimo ya que él mismo fue iluminador, estuvo al frente de la biblioteca del coro y actuó de contratista de pintores y tasador de obras: "*De la Mejorada habia venido [...] el padre fray Andrés de Leon iluminador de S.M., el cual es tan principal en el oficio de iluminar que en toda Europa no se hallará otro tal. El que en nuestros tiempos tiene principal fama en Roma es Don Jullio, del cual se aprovechó tanto el dicho fray Andrés de Leon contrahaciendo sus imájines, que vino á igualar con él. Ilumina los libros del coro, y hace unas historias en el evangelisterio, rico escripto de mano de fray Martin de Palencia de la órden de San Benito, que así la letra como la iluminación se estima al presente por muy gran cosa.*" (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, pp. 33-34). El "*padre miniaturista*" aludido en la correspondencia entre Verzosa y Zayas no era otro que Fray Andrés de León, cuyo nombre aparece tachado en la entrega de 1566: "*todas estas quatro pieças están en poder del [tachado: fray andrés de leon, pintor] sacristán*" (citado por: PÉREZ DE TUDELA, [1998] 2000, p. 178, nota 55), el cual se encargará, como decía fray Juan de San Jerónimo, de "*contrahacer*" los modelos clovianos, figurando en las *Actas Capitulares* del monasterio como "*illuminador de S.M.*" Además de los originales de Don Giulio, fray Andrés tenía a su disposición en el monasterio los grabados de Cornelis Cort a partir de modelos clovianos, reunidos por Benito Arias Montano, el cual había conocido personalmente al maestro en las tertulias eruditas organizadas por Fulvio Orsini en Roma. Pacheco en el *Arte de la Pintura* afirma poseer una miniatura de Clovio realizada a partir de un dibujo de Miguel Ángel con el tema de "*Ganimedes arrebatado de Júpiter [...] que fue del Dr. Benito Arias Montano.*" (PACHECO [1649] 2009, p. 456). Sobre fray Julián de la Fuente, el discípulo más aventajado de fray Andrés, contamos con el interesante testimonio de fray Jerónimo de Sepúlveda el "Tuerto": "*En tiempo de la fundación de esas casas, por los años de mil quinientos y setenta y cuatro, tomó el Hábito de monge sacerdote fray Julián de la Fuente-El Saz, natural del pueblo así llamado [...] tuvo este Religioso especial habilidad y gracia para la pintura que llaman de iluminación; en la que fue su maestro fray Andrés de León, profeso del Monasterio de la Mejorada, muy inteligente, y señalado en este género de Pintura [...] por estos días murió en Párraces el P. fray Julián de Fuentelsaz, único en el arte de iluminar, y de estos son testigos todas sus obras, y a dicho de todos ni Apeles ni ninguno de los antiguos por famosos pintores que fueron le llegaron. Fue singular iluminador, extremado pintor y consumadísimo escribano [...] He querido hacer aquí tan particular mención de este único padre por haber sido tan consumado hombre en estas artes, y particularmente por haber sido fraile y hijo de esta Casa de San Lorenzo el Real [...] Era hombre de muy lindo entendimiento y muy claro ingenio; era hombre digno de que no muriera por su tan rara habilidad y tan lindas manos; pero paréceme que a todos hace iguales y no quiere perdonar ni reservar a nadie, sino que a todos los lleva por un rasero y los hace iguales en esto [...]" (SEPÚLVEDA, [1924], p. 177). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* recuerda a los dos maestros jerónimos entre el "[...] infinito número de religiosos, de todas las órdenes, que han sido pintores, y algunos aventajados [...]" (PACHECO [1649] 2009, p. 220) y en el capítulo que dedica al arte de la iluminación, cita la autoridad de Sigüenza ("*Hista de S. Gero. Lib. 4, disc. 13*"): "*El primer modo de obrar la iluminación, valiéndose del color de la vitela en las carnes, tiene mucha y grande autoridad por los que la han usado, como veremos, haciendo aquí epílogo de algunos famosos illuminaciones. Las de Fray Andrés de León y de Fray Julián su discípulo, ambos religiosos de la Orden de S. Gerónimo, que enriquecieron los libros de S. Lorenzo el Real con este**

estima, por la grandeza de las Iluminaciones, que ni en España, ni en Italia se auran visto tantas, ni tan buenas juntas<sup>1299</sup>. Es el numero de los libros docientos y catorze Cuerpos, de vna misma encuadernacion, y guarniciones de metal dorado à fuego.

---

*género de pintura; de la cual afirma Fray Josefe de Cigüenza que no se ha visto tanta ni tan buena junta en España ni en Italia y aunque yo no lo vi cuando estuve en El Escorial, pero por las obras sueltas que después he visto de Fray Julián, jusgo que siguió esta manera y la tomaría de su maestro; y si fuera igual en el debuxo, dice el autor citado, que le podíamos poner en el número de los primeros iluminadores del mundo, porque es en el acabado muy superior.”* (PACHECO [1649] 2009, p. 455). De entre los “otros buenos maestros en esta suerte de pintura”, cuyos nombres tanto Sigüenza como Santos deciden omitir, cabe recordar al toledano Ambrosio de Salazar, cuyo hijo, también iluminador, pide favor a Felipe II en 1585 alegando la dedicación de su padre a la obra del Escorial durante veintiún años “*sin faltar un punto*”. El otro maestro ninguneado por las fuentes jerónimas será Hernando de Ávila, responsable entre otras cosas, de versiones en miniatura de obras de Navarrete y Tiziano.

<sup>1299</sup> El Capitulario se describe en el Inventario de 1666, en la «Pieza de la Plata» aneja a la Sacristía, dentro de un arca de nogal, junto con otros objetos valiosos: «Item en esta Pieza ay dos Arcas de Nogal en la mayor esta vn Arca de Yerro Colado, dentro de la qual esta el Pectoral, Portapaz de Esmeraldas, y Portapaz de Oro, fuera de esta esta el Caliz de Oro y el Capitulario que sirue a las fiestas de Prior, que tiene Guarnicios de Plata dorada, con las Iluminaciones siguientes. La Primera, vn Saluador para las Dominicas. La segunda, el Nacimiento de Christo. La Tercera, la Circuncision del Señor. La Quarta, la Adoracion de los Reyes. La Quinta, la Resurreccion. La Sexta, la Ascension. La Septima, la Venida del Espiritu Santo. La Octaua, la Cena. La Nona, la Purificacion. La decima, la Anunciacion. La vndecima, San Pedro y San Pablo. La duodecima, la Visitacion. La tercia decima, la Transfiguracion. La quarta decima, de San Lorenzo. La quinta decima, la Assumpcion de Nuestra Señora. La sexta decima, la Natividad de Nuestra Señora. La decima septima, de Nuestro Padre San Geronymo. La decima Octaua, la de todos los Santos. La decima Nona, Vn Christo en vn Sepulcro para Honrras. Todas, con sus tafetanes de Carmesi.» (INVENTARIO, 1666: ARBME, 187.I.7, fol. 8vº).

El “Capitulario” que recuerda Santos también lo menciona Sigüenza: [...] *hay un libro que llamamos capitulario para las fiestas principales, y tiene muchas historias de singular iluminación y buen dibujo [...] En este capitulario de mucha estima por la excelencia de esta iluminación, que sin duda no se ha visto en España ni en Italia tanta ni tan buena junta [...]* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 327-328). Se trata del llamado *Capitolario romano* (B.M.S.L. ms. vit. 9, ed. facsímil: MARTÍN GONZÁLEZ ; RUIZ ASENSIO; RUIZ ALBI, 1997) que forma parte de los más valiosos manuscritos decorados en El Escorial, entre los que se cuenta el *Breviario de Felipe II* (B.M.S.L. ms. vit. 2, ed. facsímil: GIMENO BLAY; SERRA DESFILIS, 1996), tres *Pasionarios* (B.M.S.L., Mss. L.F.14-16), dos *Evangelarios* (B.M.S.L., mss. h.I.20 y h.I.22.) y dos *Epistolarios* (B.M.S.L., mss. h.I.19 y a.I.14). Lorenzo van der Hamen menciona todas estas obras y a los maestros jerónimos que las realizaron: “*Hay un libro que llaman el Capitulario, y es para las fiestas principales, de manos del mismo fray Andrés de León, que tiene muchas historias de singular iluminación y buen dibujo con excelentes viñetas suyas y de Fray Julián y Salazar, otro maestro que tuvo singular gracia en ellas. Hay otro en que están los Evangelios hecho por los mismos maestros. Otro donde estan las cuatro Pasiones que se cantan en la Semana Santa, iluminados todos los pasos de él admirablemente, con cuatro historias en cada uno de los Evangelios, invención y labor de Fray Julián, cosa por extremo acabada y la mejor que se ha visto. Hay tambien algunas tablas iluminadas con las palabras de la consagración, algunas figuras o historias con excelentes viñetas. Hay otro libro en que están iluminadas todas las fiestas del año, el cual está guarnecido de plata dorada; es cosa de mucho valor [...]*” (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, p. 265). Seguramente alguna de estas obras fue mostrada al cardenal Francesco Barberini en 1626, como anota Cassiano del Pozzo: “[...] *mostrarono anco due messali, o libri d’orationi in folio in carta pecora bellissimi si per il carattere, essendo a penna, come per le miniature*” (POZZO [1626] 2004, p. 196). Sigüenza también refiere el número de volúmenes y su encuadernación: [...] *digo que el número de ellos es de doscientos catorce cuerpos, de unas mismas pieles, letra, marca, encuadernación y guarniciones y aun manezuelas, que parecen de una turquesa o molde todos. Lo que llamo guarniciones son cinco bullones que tienen de cada parte, de buenas labores y trabazón de lazos, todo de metal dorado a fuego, y lo mismo las manezuelas, que, por ser tan grandes, ocupan y hermocean el libro cuando está cerrado*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 327-328). Van der Hamen apunta dos cuerpos más: “*Los cuales dichos 216 cuerpos de libros son de unas mismas*

## Antecoros.

Està sentada esta Libreria Insigne, que no se sabe que aya auido otra semejante en Europa: en los dos Antecoros, y en otra hermosa Pieza, que està al Coro del Prior, à las espaldas de los Patinejos; y es de ver: porque los Caxones en que estàn los Libros, son de las mismas maderas, que las Sillas del Coro, con sus Pilastras quadradas, Basas, y Capiteles de orden Dorico, y sobre el Friso, y Cornija los Titulos de los Libros, para que se hallen facilmente; que adorna todo mucho aquellas Piezas<sup>1300</sup>.

---

*pieles, letra, marca, encuadernación y guarnecidos todos de bronce dorado con cinco bullones que tiene de cada parte y muchos lazos y trabazon del dicho bronce dorado a fuego*" (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, pp. 263-264).

<sup>1300</sup> Herrera en el *Segundo Diseño*, con las letras "D D. Antechoros y lugares donde estan puestos muchos libros del choro"; con las letras "F F. Pieças donde estan libros del choro y otras cosas de su seruicio, y la que cae a la parte del colegio sirue de capilla de los collegiales" (HERRERA [1589] 1998, fol. 16v<sup>o</sup>). Pérez de Mesa hace una esforzada y curiosa descripción de los espacios destinados a antecoros: "En saliendo de las sillas hazia el cuerpo de la yglesia se ensancha el coro assi como lo haze tambien la misma yglesia. Este ensancharse del coro, es de tal manera que las varandas suyas, que son de metal dorado, van continuadas por ambos los lados, del templo, hasta la frontera donde esta el altar mayor", sigue después describiendo las librerías para cantorales: "En saliendo del cerco por ambos lados de los corredores, ay vnos encaxes o atriles para los libros del mismo coro, son estos atriles de dos o tres maderas diferentes, y estan leuantados del suelo hasta dos tercias. Ellos tienen de alto vna vara y tercia, que es lo largo de los libros" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 141). Almela menciona las medidas del antecoro y hace una detallada descripción de las librerías: "Es de anchura todo este través de la entrada del coro de 24 pies, y de largo, todo lo que tiene la iglesia de cuadro por este andar hasta el surtidor de la galería, donde hay una fuente con tres caños metida en la pared, bien curiosa y galana. Tiene esta dicha entrada, a los dos lados, siete cajones grandes de libros de punto y canto para el coro, en que están 35 cajones particulares para otros tantos libros cada uno, y los demás de que después hablaremos, de altura de cinco palmas, y de pergamino cada uno, de piel grande, entera, blanca y con grande artificio por ambas a dos partes lisa y de grande y lisa letra; y muchas de las hojas en muchas partes iluminadas, por manos de grandes y famosos pintores de iluminaciones de gran precio y valía, y encuadernadas en tablas forradas de becerro colorado, y guarnecidas y claveteadas con bronce dorado; y son los dichos cajones y los demás de toda la librería del dicho coro de tres maderas, que son nogal, ácana y caoba, y encima de cada cajón particular de cada libro el título escrito de lo que se canta en el dicho libro" (ALMELA, [1594] 1962, p. 41). Fray José de Sigüenza: "Parte de esta librería está asentada en los dos antecoros, a la parte del convento y del colegio, que también son no poca parte del adorno de estas dos piezas, porque están repartidos en sus estantes y cajones, labrados de las mismas maderas que las sillas del coro, con poyos y asientos de encina porque no se gasten al entrar y salir, con las ruedas sobre que cargan libros tan grandes. Como son tantos y han menester tan grandes cajas, no caben en estos dos tránsitos, y así está el mayor golpe de ellos en una hermosa pieza que está del coro del Prior a las espaldas del patinejo, y es muy de ver, porque los cajones están labrados con mucho cuidado, repartidos comúnmente de cinco en cinco, con sus pilastras cuadradas, las basas y capiteles de orden dórico, con friso y cornija, que tienen los títulos de los libros para que se hallen fácilmente" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 328-329). Lorenzo van der Hamen nos ofrece una detallada descripción de la forma, disposición y precio de los estantes: "La librería del coro e iluminación se puede afirmar que no se ha visto su semejante en templo, dentro ni fuera de España; a lo menos no hay noticia de ello [...] Estos libros estan en unos cajones hechos de muy finas maderas, y cada libro esta puesto en un cajón grande, y para que con el grande peso que los libros tienen no rocen lo de abajo, tienen unas muy sutiles rodajas; y cada libro de éstos los traen y llevan entre dos frailes. Los cajones de estos libros costaron de solas las hechuras más de ocho mil seiscientos ducados" (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, p. 265). Fray Jerónimo de Sepúlveda "El Tuerto" cuenta cómo poco antes del 10 de agosto de 1586 festividad de San Lorenzo, los frailes nuevos, entre los cuales se encontraba él mismo, fueron los encargados de trasladar "la

---

[1681, fol. 20v<sup>o</sup>]<sup>1301</sup>

[...] y auiendo entrado en esta Pieza el fuego, fue cosa maravillosa, que ni tocò en los Estantes, ni en vnas Pinturas que la adornan, ni entrò en el Coro, hallandose alli tan cerca, sino que retrocediò la llama.

---

El Suelo del Coro es como el de la Iglesia, de Losas pardas, y blancas, de claro pulimento, con sus lazos, labores, y compartimientos, que parece vn Iardin<sup>1302</sup>.

### **Pintura de las paredes del Coro.**

Por las Paredes de los lados, y la frente sobre las Sillas, se vèn pintadas diuersas Historias, que le autorizan mucho. Encima de la Prioral, y de todas las que estan en aquella vanda; en los dos espacios que dexan las tres Ventanas, estàn las dos Luzes de la Iglesia, Patrones desta Casa, y de la Religion: San Lorenço, y San Geronimo; este vestido de Cardenal, con el Leon al lado; el otro de Diacono con sus Parrillas; figuras excelentes, mayores del natural, plantadas con graue aliento, y de mucho ador- no, / [1657, fol. 23] no, y relieuo. Son de **Luqueto**<sup>1303</sup>. San Lorenço tiene la

---

*librería del coro, que la llevamos los pobres nuevos a hombros y la pusimos adonde ahora está, y lo trabajamos y aun sudamos muy bien*" (SEPÚLVEDA [1924], p. 26).

<sup>1301</sup> *Idem*: 1698, fol. 20v<sup>o</sup>.

<sup>1302</sup> Francisco de los Santos es el primero que compara los diseños geométricos del pavimento con un jardín. Herrera en el *Sumario* menciona el solado del coro, en el *Segundo Diseño*: "[...] solado de varias labores de marmol pardo y blanco" (HERRERA [1589] 1998, fol. 16v<sup>o</sup>), e insiste sobre el tema en la explicación al *Quinto Diseño*: "El choro y las dos pieças de antechoro estan soladas de marmol blanco y pardo, con compartimientos y labores, como ya se ha dicho" (HERRERA [1589] 1998, fols. 24-24v<sup>o</sup>). Diego Pérez de Mesa se fija solo en el material y el color: "[...] todo el en losado de jaspe negro y blanco" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 141). Sigüenza tomando la palabra a Herrera también se refería a la forma del pavimento: "El suelo del coro es, como todos los demás que hemos dicho, de losas blancas y pardas de mármol, con sus compartimientos y labores" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 322).

<sup>1303</sup> Herrera ya mencionaba en el *Quinto Diseño* las pinturas de las paredes del coro aunque sin mencionar autores: "[...] y en los muros, algunas figuras de las Virtudes, mayores que el natural, y algunas historias de S. Lorenzo y de S. Hieronimo" (HERRERA [1589] 1998, fol. 24). También Almela menciona las pinturas aunque de pasada y sin mencionar autores: "[...] y en los dos lados de cada uno, pintadas las historias de los bienaventurados San Lorenzo y San Jerónimo, de curiosa mano y al fresco [...]" (ALMELA, [1594] 1962, p. 41). Lhermite se refiere con elogios a las pinturas aunque tampoco menciona a sus autores: "Las paredes estan completamente pintadas al temple con historias de san Lorenzo y san Jerónimo terminadas por la mano de un muy excelente pintor y con tal gracia y vigor que parece como si los personajes hablaran, como si hubieran conservado en esta figuracion el respeto, atención y reverencia que en un lugar sagrado como éste se les debe atribuir" (LHERMITE [1597] 2005, p. 327). Fray José de Sigüenza: "Encima de las sillas, por los lados y por la frente, se ven diversas historias; sobre las sillas altas fronteras, en los dos espacios que dejan las tres ventanas, están los dos patrones (San Lorenzo, de la casa; San Jerónimo, de la religión), pintura de Luqueto, figuras excelentes mayores del natural, bien plantadas y de alto adorno y relieve: el de San Jerónimo, que tiene la mano siniestra del Prior, vestido de Cardenal; San Lorenzo, que está a la diestra, vestido de Diácono, con sus parrillas [...]"

mano derecha, y por todo el resto de aquel Coro en la pared, que està encima de las Sillas, està dos Quadros fingidos como abiertos, de dos sucessos del mismo Martir Santo; el vno de su prision, quando en seguimiento del Santo Papa Sixto, le rogaua, que lo dexasse, pues caminaua al Martirio, sino que le lleuasse en su compañía. El otro, quando recogidos los Pobres, se los presentò al Tirano, diziendole que aquellos eran los tesoros de la Iglesia; Pinturas al fresco, bien tratadas, donde se descubren hermosas Arquitecturas de estudio, y de consideracion; son de **Romulo Italiano**.

A la otra vanda en el Coro del Vicario, està de la misma traza otros dos. Mirase en vno, a San Geronimo escriuiendo los libros con que siruiò a la Iglesia, y en lo alto vn Angel de estendidas alas, que tocando vna Trompeta al oydo, dà a entender la perpetua memoria que tenia del dia tremendo del Iuyzio final; y mas a lo lexos se vè el mismo Santo en el Yermo, haziendo penitencia delante de vn Crucifixo. En la otra està declarandoles a sus Monges, y leyendoles la Sagrada Escritura; que assi dize èl que lo hazia. Y allà en vna distancia, que se representa, se vè el transito, y muerte del mismo Santo Doctor, y como le lleuan a enterrar sus hijos. Son tambien estas Historias de **Romulo**; muy dilatadas, y grandes, con las figuras mayores del natural<sup>1304</sup>.

---

(SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 322). La primera obra que vio Felipe II de Luca Cambiaso fue el *Martirio de San Lorenzo* pintado para el altar mayor y adquirido en 1581 gracias a la mediación de Nicolás Granello (vid. nota Discurso VII). En abril de 1583, tras meses de negociaciones, don Pedro de Mendoza, embajador español en Génova, daba la buena noticia de que el más reputado fresquista de la ciudad: “*Maestre Luca Cangiaso pintor se ha resuelto de yr a servir a Vuestra Magestad [...] dizeme que sus obras hablaron por el, pues el es tan encogido y callado*”. (citado en: MULCAHY, 1992, p. 83). Como dice Sigüenza: “*el principal motivo de traerle fue para las cosas del fresco, en que tenía mucha práctica*”, describiéndolo como un “*hombre facilísimo en el arte, destraña presteza y no falta de invención, aunque sí notablemente de adorno*”. El 31 de octubre llegaba el pintor a El Escorial, a la edad de cincuenta y seis años, acompañado de su hijo Orazio y de sus discípulos Lazaro Tavarone, Gasparo di Luca y el hijo de éste, Andrea. Nunca más volvería a su patria, tras dos años de trabajo frenético, Luca Cambiaso moría el 16 de septiembre de 1585, al parecer desolado por la imposibilidad de casarse con su cuñada, siendo enterrado junto al altar mayor de la recién construída iglesia parroquial de San Bernabé en la villa de El Escorial (vid. ZARCO, 1932. El testamento e inventario de bienes en: MARÍAS, 1979). El proyecto decorativo del coro comprendía pintar en la bóveda una *Gloria* o *Adoración de la Trinidad*, en la pared occidental una *Anunciación* y en las paredes laterales, por debajo de la cornisa, historias de la vida de San Lorenzo y San Jerónimo dispuestas como *quadri riportati* dentro de un marco arquitectónico que incluía nichos fingidos con las Virtudes, en los extremos más próximos al templo y de los santos patronos de la casa, San Lorenzo y San Jerónimo, debajo de las ventanas del muro occidental (vid. MULCAHY, 1992). Gian Paolo Lomazzo recuerda en su *Idea del tempio della pittura* la actividad de Cambiaso en El Escorial: “[...] *parlando de i pittori, vi condusse, et ebbelo carissimo, Luca Cangiaso, che fu felicissimo nelle invenzioni per esprimere le morti de quanti martiri sono nel cielo, le quali andava rappresentando in quel tempio con maraviglia di ciascuno et estrema contentezza di quel re. Ma la norte glielo tolse et in loco suo entrò Federico Zuccaro* [...]” (LOMAZZO [1590] 1973, vol. I, pp. 360-361).

<sup>1304</sup> Fay José de Sigüenza: “[...] *por todo el resto de este coro, en la pared que está encima de las sillas de la mano derecha, están dos cuadros grandes fingidos como abiertos, y por ellos se ven dos historias del mismo mártir: la una, de su prisión, cuando iba tras el santo Papa Sixto rogándole que le llevase en su compañía, pues iba a morir por Cristo, y él había ya hecho lo que le había mandado, que era dar a los pobres los tesoros de la Iglesia; la otra, cuando presentó al tirano los pobres diciéndole que aquellos eran los tesoros de la iglesia. Entrambas son de Rómulo, pintor italiano; están al fresco y bien tratadas, con*

## Organos del Coro.

En medio de las vnas, y de las otras, en los dos Coros correspondientes, assientan encima de las Sillas dos Caxas de Organos, que hazen mucho adorno a esta Pieça, con Balcones de Bronce dorado, que buelan sobre vnos Canes, que sacan mas afuera la Cornija, para que puedan ponerse alli à cantar los Musicos. Tienen estas Caxas à veinte y seis pies [7,28 m.] de ancho, y poco menos los Balcones. En cada vna dellas son quatro Colunas de orden Corinto, las que hazen los claros, ò puertas, en que se ven los Cañones, dos a los lados, de quadrado, y la de en medio en / [1657, fol. 23 vº] en Arco, que rompe el Alquitraue, y Cornija, porque los Caños han menester todo aquel largo. La materia de las Colunas, y de toda la Caxa hasta el remate, es de escogida madera de Pino de Cuenca, toda estofada, y cubierta de oro bruñido, de notable lucimiento<sup>1305</sup>.

---

*algunas arquitecturas que se descubren de buena consideración. De la otra banda y coro del Vicario están otras dos de la misma traza; la una de cuando San Jerónimo estaba escribiendo los libros con que sirvió a la Iglesia y un ángel que le tañe al oído una trompeta para significar la memoria continua que el santo tenía del Juicio Final, y en unos lejos que se descubren se ve el mismo santo en el yermo haciendo penitencia delante de un crucifijo. En el otro cuadro está el santo leyendo a sus religiosos, declarándoles la Santa Escritura, como el mismo afirma que lo hacía; en los lejos se pinta el tránsito y muerte del mismo Doctor y cómo le llevan a enterrar sus monjes. En entrambas historias le acompaña su león, a veces dormido, a veces despierto, significando que la parte irascible significaba en este animal su fortaleza, unas veces dormía en el santo, como cuando leía a sus discípulos, que humilde y mansamente recibían su doctrina; más cuando escribía o contra las costumbres corrompidas de los malos cristianos o contra los herejes pertinaces, cabezudos y atrevidos, como un león despierto y airado que da bramidos, se muestra defendiendo los dogmas y santa doctrina de la Iglesia”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 322-323). Desde 1567 el florentino Romulo Cincinnato, discípulo de Salviati, estaba al servicio de Felipe II. Junto con Patricio Cajés, pinta los pabellones de caza de El Pardo y Valsaín, y arquitecturas fingidas en los cuartos bajos del Alcázar. En 1571 decora las paredes de la sacristía provisional del monasterio y al año siguiente, ante una eventual subida de sueldo, Felipe II emite un juicio categórico sobre su pintura: “y por agora no ay porque crecerle el salario, y algunas pinturas bien las podria hacer mejores, aunque esto no ay para que decirselo” (citado en: MULCAHY, 1992, p. 108). En abril de 1585 vuelve al monasterio en principio para actuar como tasador de los frescos de la bóveda de la capilla mayor y del coro pero tras la muerte de Cambiaso, se hará cargo de concluir a toda prisa, las historias sobre la vida de San Lorenzo y San Jerónimo. Fray Antonio de Villacastín describe a Cincinnato “bien flaco”, falto de “brio” y “medio muerto”, en noviembre: “le dimos los dibujos que se allaron de Luqueto y visto lo que estaba hecho en las paredes del coro, tomó la medida de las cuatro historias, con lo cual se volvió a Madrid para hacer allá los patrones de su espacio [...]” (Citado en: ZARCO, 1932, p. 178; cfr. MULCAHY, 1992, pp. 106-111). Aunque es difícil deslindar hasta donde llegó Cambiaso, la especialidad de Cinciatto en arquitecturas fingidas hace verosímil que fuera responsable del marco arquitectónico en el que se insertan las historias así como de los rebuscados escorzos de las figuras. Lorenzo van der Hamen menciona las pinturas de las paredes del coro que atribuye por entero a Cambiaso: “Las paredes de dicho coro también están pintadas de muchas figuras y entre ellas un San Jerónimo enseñando a sus frailes, un San Lorenzo, todo hecho por Luqueto, un gran pintor, y tardó quince meses en ello” (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1979, p. 264).

<sup>1305</sup> Los órganos aparecen representados en el *Quinto Diseño*, y en su explicación los menciona Herrera de pasada: “Choro con sus sillas y organos” (HERRERA [1589] 1998, fol. 24). También Almela: “[...] y en medio, a los dos lados de cada uno, sobre lo alto de las sillas, dos grandes y hermosos órganos dorados [...]” (ALMELA, [1594] 1962, p. 42). Fray José de Sigüenza: “Aunque estas historias son muy grandes y las figuras mayores del natural, no bastarán a llenar estos dos coros, y así, entre medias de la una y de la otra, en cada coro, asienta encima de las mismas sillas una caja grande de órganos, como luego veremos[...] Encima del banco y remate que dijimos corría por encima de las columnas y cornija del coro, en el medio de ellos, y de las dos historias que están en las paredes del coro, asientan dos cajas de



## Organos de la Iglesia.

Sin estos, porque lo digamos de vna vez, ay otros dos Organos admirables, y grandes en medio del Cuerpo de la Iglesia, en los testeros de la Naue Principal, que cruza desde Medio dia al Norte, encima del Transito de los treinta pies; tienen de ancho cincuenta [14 m.], y quarenta [11,2 m.] de alto. En ellos son seis los Pedestales, en que assientan otras tantas Columnas del mismo orden Corinto; y assi son los claros, ò Portadas de los Cañones cinco, la de en medio rompe tambien el Alquitraue, y toda la Cornija, haziendo desde alli vn Arco, que ocupa todo el Tablero del Frontispicio, que son muy grandes los Cañones, y lo han menester todo. Estàn tambien estas Caxas hechas vn asqua de oro, y como son tan dilatadas, y crecidas, quedan con ellas aquellos dos testeros muy llenos, adornados, y alegres, con Balcones de Bronce, que corren de parte a parte.

Las diferencias que se hazen en estos Organos de misturas, y combinaciones, y los instrumentos que imitan, como Trompetas, Chirimias, Dulzainas, Clarines, Orlos, Cornetas, Flautas, y otras cien mil, de caños sencillos, y lengüetas, y voces humanas, seria nunca acabar el contarlas por menudo. Baste dezir, que tiene cada vno destos Organos grandes, treinta y dos registros; y que todo vn Organista de pie, y manos se puede ocupar en ellos, porque fuera de dos ordenes de Teclas, que tiene para las manos, tiene tambien otro para los pies. Los del Coro no tienen tantos registros, ni diferencias, pero son excelentes, y de vn mismo Maestro, que se llamaba Masegil, Flamenco de Nacion, el mejor deste genero de instrumentos, que se conocia en aquellos tiempos, ni pienso que ahora se hallará semejante.

---

*órganos, que, por ser instrumentos de tanta estima y tan bien aderezados, es justo hacer memoria de todos los que hay en este templo, pues son de lo percioso y vistoso que hay en él [...]. En el coro (como ya comencé a decir) hay otras dos cajas encima de las sillas, volando para esto en otros canes más la cornija para sacar un balcón de bronce dorado donde se pueden poner a cantar los músicos, que también hacen adorno a la pieza. Estas cajas son de veinte pies de ancho, de la misma arquitectura y orden corintio, en todo parecidas a las grades [los órganos de la Iglesia], salvo que aquí no son más de cuatro las columnas, y las puertas o claros tres, las dos de cuadrado, y la de en medio de arco, rompiendo por el alquitraue y cornija, hasta ocupar la plaza del tablero del témpano, que, aunque parece se hizo para la imitación y correspondencia de los frontispicios grandes de la iglesia, que hacen esto mismo las ventanas, aquí fue como forzoso, porque los caños grandes y las contras del flautado han menester todo aquel largo, y así en todas cuatro cajas llegan estos caños hasta arriba. Son del mismo maestro, y quedaron mal acabados, aunque los afinaron después sus hijos”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 323 y 326). Luis Cabrera de Córdoba en su poema *Laurentina* también menciona los órganos: “*Dos órganos aquí en correspondencia/ están en fuertes cajas y doradas/ que de música hacen diferencia / y todas las que pueden ser halladas; / porque hombre de ciencia y experiencia/ les puso encañaciones variadas. / Con mixturas curiosas y excelentes, / son todas treinta y siete diferentes”* (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 168). El embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael cuando alude al coro comenta: “*Allí se ve también un instrumento de música que llaman órgano. Es un gran instrumento compuesto de “Qanât” (fuelles) y de grandes tubos de plomo dorado; dejan oír sonidos maravillosos. Las lecturas que los cristianos hacen con acompañamiento de ese instrumento, en esos lugares y otros parecidos, son, según pretenden, salmos de David, isobre el que sea la salud!, y el Antiguo Testamento revelado por Moisés, ique la oarción y la salud sean sobre él y sobre nuestro Profeta! [...]*” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

Hizo / [1657, fol. 24] [«Realejos».] Hizo tambien otros tres Realejos, que están repartidos en tres Balcones de la Iglesia, de muy lindas voces, de suerte, que dentro della para celebrar las Fiestas, ay siete Organos, y otro de plata todo, que se saca a las Processiones del dia del Corpus; de tanta dulçura, como precio, y valor, que tiene mucho. Es de grandissima alegria oir las voces destos Organos; como son tan fuertes, y grandes, retumban por toda la capacidad deste Templo, y le llenan de suauidad, y mas quanto los tocan juntos, como a la Gloria del Sabado Santo, y en otras ocasiones; es verdaderamente vna Gloria el oirlos. Los del Coro, de quien començamos a hablar, son los que mas vezes se tocan acompañando la Musica, y los Fauordones, que cantan los Religiosos con ordenada, y afectuosa multitud de voces, que es todo vna suspension<sup>1306</sup>.

---

<sup>1306</sup> Pérez de Mesa en 1587 ya alude a los órganos de la Iglesia, entrando en los corredores hay: “*quatro pares de órganos, en los cuales se tocan todas las maneras de música, hasta agora conocidas*” (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 141). Juan Alonso de Almela se detiene en los múltiples registros: “*Tiene el cuerpo de la iglesia y el coro seis órganos, los cuatro muy grandes, los dos en el cuerpo de la iglesia y los dos en el coro, y los otros dos pequeños en la iglesia, todos de varios géneros de músicas que son dulzainas, chirimías, orlos, cornetas, trompetas, flautas sordas, pifanos, chirumbelada, cascabelada, flautas y flautas altas, bombardas, ruiseñores, atambor y flautado ordinario y faluatdo bordón, flautado grande, gaita, voz humana y otras*” (ALMELA [1594] 1962, p. 30). Jehan de Lhermite: “*Hay cuatro grandes órganos de muy admirable tamaño, arte y bella estructura, que tienen más de 40 registros, y son tales que creo que puede afirmarse con razón que no hay en el mundo otros parecidos, pues cuando los cuatro se tocan armónicamente y suenan al unísono (lo que sucede muy a menudo en las fiestas principales) parece como si toda la iglesia se sumergiera y participara de la gran armonía que dan; hay además otros cuatro y entre ellos uno muy bello y rico todo él terminado en plata que sólo se toca el día del Santo Sacramento, cuando se va al claustro en procesión en el momento en que el Santo Sacramento se detiene delante de los cuatro altares situados en las cuatro esquinas que están muy ricamente adornados*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 360).

La base textual utilizada por Santos es Sigüenza: “*En la nave principal, que cruza con la del altar mayor y va de Mediodía a Norte, encima del tránsito de los treinta pies, se levanta un pedestal de diez pies y más de alto, que toma todo aquel testero de la nave, que, como vimos, es de cincuenta y tres pies; tiene tres ventanas o claros grandes y cuadrados, que responden sobre los claros de los arcos y puertas de abajo. Sobre este pedestal que tiene su corona y cornija, todo de la misma piedra que lo demás de la iglesia, asienta de cada parte (lo que se dice de uno, quede dicho de entrambos) una caja de órgano de otros cincuenta pies de ancho; la alta se conforma con la simetría y buena proporción que pide el orden, que es corinto. La materia es de escogida madera de pino de Cuenca, que no pide este instrumento otra más fuerte, aunque toda bien estofada y cubierta de oro bruñido. Sobre un podio que se divide en seis pedestales asientan otras tantas columnas corintias de diecisiete pies con la base y capitel, y así hacen cinco claros o portadas. Sobre las dos de cada lado corre el alquitrabe, friso y cornija, bien labrado y estofado; la de en medio rompe el alquitrabe y toda la cornija, y desde allí hace un arco y ocupa todo el tablero del frontispicio que se levanta desde las segundas columnas de los lados, porque si moviera desde las extremas, fuera forzoso levantarse, de suerte que tapara la luz de la ventana que tiene el frontispicio de la iglesia de cada lado, como ya vimos; defecto incomportable, atapar la luz de ventanas importantes por la parte de dentro, y el arquitecto que esto hace o permite no merece tal nombre. Remátase toda la fábrica de estas cajas con sus peanas y bolas doradas. Tiene toda su fachada de alto, desde el asiento que hace sobre el pedestal de piedra hasta las bolas, cuarenta pies, y así quedan aquellos dos testeros adornados y alegres, por tener también un antepecho de balaustres de bronce delante de la misma caja, que responde con sus pilastrones de lo mismo a los del pedestal sobre que asienta*” [...] No quiero descender a los particulares de ellos, ni hacer del músico, ni contar por menudo todas sus diferencias y mixturas, ni los instrumentos a quien van imitando, como trompetas, chirimías, dulzainas, clarines, orlos, cornetas, flautas y otras cien mixturas de caños sencillos y de lengüetas, hasta

Estos, pues, como ibamos diciendo, ocupan el medio de las paredes de vno, y otro Coro, y en los Angulos de encima dellos, al principio de cada Vanda, están dos Ventanas, vna de cada parte, adornadas de Pintura, Iaspes, y Marmoles fingidos, y Balcones de Bronce dorados; la vna sirue, para que por alli se oyga el Relox del Coro, que tiene dentro: y la otra es, donde las Personas Reales oyen las Visperas viniendo de sus Aposentos, sin entrar en el Conuento<sup>1307</sup>.

### **Pinturas.**

Encima destas Ventanas, y encima de las dos Puertas de Arcos grandes, que son las Principales entradas del Coro, por donde entran el Conuento, y el Colegio, cada vno por su

---

*querernos hacer en creyente que están allí voces humanas; sería nunca acabar; basta decir que tiene cada uno de estos órganos grandes treinta y dos registros, con que se puede hacer un gran número de combinaciones y mixturas, y que están hechos con mucho cuidado por el mejor maestro de estos instrumentos que se ha conocido en nuestros tiempos. Este se llamaba Masegil, de nación flamenco; ayudábanle cuatro hijos suyos, todos oficiales del arte, y algunos de ellos ya maestros. Murió aquí este hombre antes que perfeccionase la obra; no se sintió poco su falta [...] Sin estos cuatro tan grandes y ricos instrumentos, quedan otros cuatro menores, que suelen llamar reflejos, también del mismo maestro los tres, aunque el mayor de éstos es mediano, y pudiera servir de órgano grande en una iglesia principal. Los dos están puestos en dos balcones o nichos que responden encima de dos altares; otro está en la iglesia pequeña, y el otro se guarda en la sacristía, por ser de plata y de precio y porque desde allí se lleva a las procesiones del santo Sacramento”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 325-327). Fray José enfatiza la correspondencia entre la arquitectura de la basílica y el diseño de los órganos, aunque no menciona en ningún momento a Juan de Herrera. Sobre el tema de los órganos, *vid.* BONET CORREA, 1983, pp. 270-272. Fray Jerónimo de Sepúlveda recuerda el espectáculo musical ofrecido por la Capilla Real de Madrid en la inauguración solemne de la Basílica, el 10 de agosto de 1586, día de San Lorenzo: *“Fue mucho de ver y cosa de gran devoción y que provocaba a mucha contemplación por no se haber visto cosa semejante en el mundo; ver tanta luz, tantas hachas de cera blanca y velas, tanto fraile, tan linda y tan acordada música, y sonaba tan lindamente que no parecía sino un retrato del cielo, particularmente los órganos que se acababan de hacer y sonaban muy bien, y muy acordemente, y tañéronse entrambos y atronaban la iglesia [...] Tañía el órgano Castillo, famoso hombre y único en este arte si le habido en el mundo ”* (SEPÚLVEDA (1924) 1966, p. 29, anota Zarco que se trata de Diego del Castillo, organista de la catedral de Sevilla. Sobre el maestro flamenco “Masegil”, llamado Giles Brebos, fray Juan de San Jerónimo refiere su muerte en Madrid el 6 de julio de 1584 (había llegado a España en 1570): *“[...] habia hecho cuatro órganos para la iglesia y coro, aunque no quedaron del todo afinados; empero acabáronlos sus cuatro hijos que dejó, los cuales todos habian venido de Flándes porque eran naturales de Amberes. Y este Masejiles era el mejor oficial que habia en Europa”* (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 385).

<sup>1307</sup> Fray José de Sigüenza: *“[...] y en los ángulos de encima de ellas [de las sillas], al principio de cada banda, están dos ventanas, una de cada parte, con sus adornos de pintura, jaspes y mármoles fingidos, y balcones de bronce dorados; la una, de la mano derecha, sirve no más de correspondencia y de que por allí se oiga el reloj del coro que está allí cerca, y la otra es donde las personas reales, viniendo desde sus aposentos, sin entrar en el convento, ven y oyen las Vísperas y oficio divino, teniendo muy cerca a todos los religiosos, que desde allí se goza todo y parece bien”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 323). Lorenzo van der Hamen hacia 1620 también se detiene en esta zona: *“En las paredes del dicho coro en alto cosa de dos estados y medio hay dos ventanas en correspondencia la una a la otra con rejas de bronce dorado en que suele estar su Majestad oyendo las vísperas solemnes y la música del coro; la cual no se puede encarecer cuán buena es, por las muchas buenas voces y tantos como cantan a ellas, acompañándoles para ello los órganos, que no pueden ser mejores, y también ayuda la bóveda de la iglesia. Y cuando no hubiese tantas grandezas de ver en esta casa, por oír unas vísperas solemnes y misa cantada se puede venir de todo el mundo”*. Se detiene además en la fuente del coro, punto más alto del monasterio en el que se disponía de agua corriente: *“Frontero de la puerta por donde se entra al coro, con ser tan alto, hay una fuente manantial de tres gruesos caños de agua, para que, si algún fraile se le sale sangre de narices y para otras cosas”* (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, pp. 265-266).

parte: están ocho Virtudes pintadas, las tres Theologales, y con ellas la Iglesia; y las quatro Morales de dos en dos en vnos Nichos fingidos de oro, de mano de **Luqueto**; y todo con Guarnicion de follajes, y enlazaduras, haziendo los Marmoles, y Iaspes contrahechos tales relieves, y sombras, que no parecen pintados, sino que lo son de verdad. Esto es lo que adorna el Coro hasta la Cornija; y de alli arriba en toda la Bobeda, que es muy dilatada, y anchurosa, se vè la Gloria del Cielo, representa- da / [1657, fol. 24 vº] da de la manera, que podemos concebirla nosotros acá en la tierra<sup>1308</sup>.

### **Gloria de el Coro**<sup>1309</sup>.

<sup>1308</sup> Fray José de Sigüenza: *“En otros cuadros que sobran, así encima de estas ventanas como encima de las dos puertas de arcos grandes (por donde entra el convento y el colegio en el mismo coro, cada uno por su parte, están pintadas ocho Virtudes, las tres Teologales (Fe, Esperanza, Caridad), y con elas la Iglesia, y las quatro Morales, de dos en dos, en unos nichos fingidos de oro, y todo guarnecido con follajes y enlazaduras hermosas, y tan bien contrahechos los mármoles y los jaspes, que nos quieren persuadir con sus relieves y sombras los podemos asir con la mano. Estas Virtudes que dije están en estos encasamientos son del mismo Luqueto, y las quatro historias son de Rómulo, y para los que lo ven no hay necesidad de advertirlo, porque es muy clara la diferencia de la una manera y de la otra. De esta suerte está enriquecido este coro desde el suelo a la cornija alta de la iglesia, sin descubrirse un dedo de pared que no esté hermozeado. De la cornija arriba, en toda la bóveda (que es muy grande) está repartida una historia pocas veces vista por su grandeza, que es representar toda la gloria del cielo, cual nosotros en este destierro miserable podemos imaginarla”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 323). Herrera en el *Quinto Diseño* cita la pintura de la bóveda del coro sin mencionar a Cambiaso: “[...] esta en su boueda pintada la gloria con todas las hierarchias y lugares de los Bienauenturados [...]” (HERRERA [1589] 1998, fol. 24). Almela también lo menciona: “[...] y encima, que es cielo de la bóveda, está pintada la gloria la Gloria con Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, y la Virgen María; y de ahí adelante todos los demás bienaventurados y órdenes por las muchas mansiones de bienaventuranza que nos significa Cristo nuestro Redentor en el Evangelio; donde entre los santos está pintado muy al vivo un religioso ermitaño, santo hombre, que hizo penitencia en aquella montaña, que se llamaba el hermano Nicolás, hombre de gran ejemplo [...] en suma, con justo título está en éste la gloria pintada, y así subir a él es subir a una como bienaventuranza que en este siglo pintar se pueda” (ALMELA, [1594] 1962, pp. 42-43). Sobre el padre Nicolás representado en la bóveda, anota Gregorio de Andrés que fue un ermitaño que vivió en la ermita de Nuestra Señora de Gracia de 1567 a 1583, conservándose su cráneo en El Escorial durante muchos años (ANDRÉS, 1962, p. 42, nota 17; cfr. SABAU, 1959, pp. 33-38). Van der Hamen también menciona la bóveda: *“En la bóveda del coro está pintada la Gloria, en que está la Santísima Trinidad, nuestra Señora y los santos más allegados a él; y luego una infinidad de ángeles, santos y santas tan al vivo que mirándolo pone admiración; por ser tal y estar tan alto y dispuesto en tan buena forma y concierto que parece que es el cielo”* (VAN DER HAMEN [c. 1620] 1973, p. 264). En 1626 Cassiano del Pozzo anota que “[...] la volta di questo coro, che è alla francese, immediatamente all’ entrare di chiesa in volta, stando i frati sopra essa volta [se refiere al sotacoro], la quale hà poi la volta della chiesa per coperta, la qual volta è una gloria di paradiso con diversi ordini fatta da Luca Cangiato da Genova che val poco [...]” (POZZO [1626] 2004, p. 197). Sobre la referencia a la bóvedas “a la francesa”, vid. MARÍAS, 2005.

<sup>1309</sup> Antes de la llegada de Cambiaso, Felipe II toma la decisión de que se comience a pintar a destajo la enorme bóveda del coro, delegando en su secretario Mateo Vázquez: *“la forma que más convenga”*, así lo expresa desde Lisboa el 3 de julio de 1582: *“sabed que havemos acordado que la pintura del choro del dicho Monasterio y el dorar lo que fuere neççessario se haga a destajo y que se encarguen dello Françisco de Urbino, Nicolao Granelo y Fabriçio Castello, nuestros pintores, y Françisco de Viana, dorador, que trabajan en essa Fábrica, con las condiciones y en la forma que más convenga para que se haga con la maior perfección y brevedad que ser pueda”* (Citado en: ZARCO, 1932, p. 51). Felipe II al regreso de Portugal y estimulado seguramente por la contratación de Cambiaso, cambia de idea y decide emprender un proyecto más ambicioso, proyectándose una *Gloria* enciclopédica de dimensiones

Descubrese en vn superior Trono de inaccesibles luzes, y resplandores, compuesto de aquellos Soberanos Espiritus, Tronos, Qherubines, y Serafines, la Trinidad Santissima, en aquella Alteza de Magestad sobre todas las Altezas, significada en la Pintura de tal suerte, que no parece, que puede llegar a mas el Arte. Alli el Padre, en venerable, y anciana forma, està denotando la eternidad sin principio, el origen de toda la Deidad. El Hijo en igual assiento, que indica la igualdad de la esencia, se muestra en aquella edad perfecta, a que llegò, viuiendo entre los hombres, honrando la humana naturaleza, de que se vistìo para redimirlos. El Espiritu Santo de Paloma pura, y sencilla, està puesto entre los dos, como vinculo amoroso de entrambos. Luego mas cercana al Hijo, se vè la Madre Virgen Soberana, absorta en aquella Gloria eminente, que participò sobre todas las Criaturas: hermoso, y eleuado el rostro, mirando al fruto de sus entrañas, que nos enriqueciò con tan altos bienes.

Siguese luego el Coro Apostolico, y en lugar señalado entre ellos, el Bautista; de alli abaxo se ven nueue Coronas fuera del de los Apostoles, en que entran Patriarcas, Profetas, y Doctores; Martires, Confessores, Virgenes, Casados, Viudas, figuras todas de estremado ayre, y mouimiento; y a bueltas de todo, se vèn mezclados, segun sus Grados, y Ierarquias, los Espiritus Angelicos con variedad de instrumentos Musicos, denotando en la atencion de sus semblantes, que cantan al Dios de Sabaoth el Santus repetido de sus Coros; y aun el alma, que los contempla, parece, que siente la dulçura de sus consonancias. Los Santos Martires Niños Inocentes, flores tiernas, que al nacer arrebatò el Toruellino de Herodes, con otros infinitos, que desde el agua del Bautismo volaron al Cielo: juegan alli con Guirnaldas, y Coronas en sabrosa seguridad, y sin miedo. Todos al fin se dan a conocer por sus / [1657, fol. 25] sus habitos, ò insignias; Moyses

---

colosales (la bóveda mide 24 x 16 m.) que vendría a condensar todo el programa iconográfico de la basílica. El referente sería el cuadro más querido del emperador, la *Gloria* de Tiziano, con lo que de alguna manera se venía a satisfacer el deseo expresado por Carlos V en su último codicilo (MULCAHY, 1992, p. 88). Hasta qué punto la bóveda del coro se vincula con el cuadro de Tiziano lo pone de manifiesto la confusión de Antoine de Brunel el cual no duda en anotar que el coro fue pintado al fresco “*de la mano de Tiziano, donde aparece la Trinidad con legiones de ángeles y un ejército celestial, es sin duda una obra hermosa*” (BRUNEL, [1665] 1999, vol. III, p. 285). Según se desprende de un dibujo conservado en el Museo Nacional de Palermo (MULCAHY, 1992, p. 89), la idea original de Cambiaso era menos rígida, las figuras aparecen dispuestas en círculo y no en franjas y la composición se remata por un anillo de *putti* visto de *sotto in sù*, solución atrevida que no sabemos de qué manera Cambiaso habría sido capaz de afrontar, pues en toda su trayectoria como fresquita no se encuentra nada parecido. El resultado final fue deliberadamente arcaico, como ha señalado Mulcahy parece “*una miniatura de algún libro de coro proyectada sobre la bóveda*” (MULCAHY, 1992, pp. 90-91). Fray Juan de San Jerónimo refiere en sus *Memorias* que el “*Lunes 14 de mayo de 84 comenzó á pintar el cielo del coro por el famoso pintor Luqueto, natural de Génova [...]*” y anota al margen que: “*Pintó el coro en ocho meses y le tasaron en cuatro mill trescientos sesenta ducados*” (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 384). Francisco Pacheco cuenta en el *Arte de la Pintura* que Felipe II: “[...] *apreciando la pintura del coro a Lucas Cangiaso en ocho mil ducados.*” (PACHECO [1649] 2009, p. 186). Quizá por una confusión con la *Gloria* de Tiziano, varios autores aseguraron que las bóvedas del coro y la basílica habían sido pintadas por Tiziano, es el caso de VAYRAC, 1719, t. I, p. 365 y la MARTINIÈRE, [1726] 1768, t. II, pp. 801-805.

por las Tablas; Daudid por la Harpa. Los Martires por los instrumentos de su Martirio. Vense Pontifices Santísimos; Patriarcas de Religiones, Emperadores, y Reyes, Religiosos, y Caualleros de todas las Ordenes, vnos sentados, otros en pie, y todos mayores del natural; y de lindo brio, y posicion<sup>1310</sup>. Es esta vna de las mas Ilustres obras que ay de pintura en esta Fabrica; y con ser tanta la multitud, de Angeles, y Santos; y tan grandes como ay en ella, la acabò Luqueto en solos quinze meses, y bien acabada, aunque en el Colorido, y ornato no dexa de conocerse la aceleracion. Su Retrato puso a la entrada de la Gloria vn poco detras del de Fr. Antonio de Villacastin el Obrero.

---

<sup>1310</sup> El padre Juan de Mariana: *“En lo alto de la bóveda aparecen pintados los diversos órdenes de los bienaventurados y sus gozos y sus magníficos asientos, todo tan admirablemente hecho, que basta para detener los ojos del que á tanta belleza acierta á levantarlos.”* (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza: *“Está lo primero y en la cabeza de la bóveda pintada la Trinidad Santísima en un trono de luz y resplandor inaccesible, compuesto de aquellos espíritus soberanos, tronos, querubines y serafines. El Padre, en una forma anciana, para significar la eternidad sin principio. El Hijo, en aquella edad perfecta a que quiso llegar viviendo entre los hombres para perficionar el misterio de nuestra reconciliación y remedio, figuras entrambas de gran autoridad. El Espíritu Santo, en figura de paloma pura y sencilla, entre entrambos Padre e Hijo, para significar el amor con que de una y otra procede, y con inefable misterio se llama atadura y vínculo de entrambos. Luego se ve, muy junto al Hijo, la Madre Virgen soberana, levantada sobre las demás criaturas, el rostro elevado y absorto en aquella gloria que se participa en ella en un grado tan eminente. Luego se ve el coro apostólico, y entre ellos, en lugar señalado, el gran Bautista, y siempre a vueltas de ellos, mezclados aquellos espíritus beatíficos y angélicos, según sus grados y jerarquías, haciendo con instrumentos acordados tonos y melodías muy de otro género que las que entre nosotros agradan a las orejas; con el semblante y atención que en ellas puso el maestro, parece que acá dentro de las almas las estamos escuchando. De allí abajo descenden los grados y órdenes que tiene repartidos la Iglesia, en sus santos, llenando aquellos coros angélicos, levantados por la gracia abundantísima que les mereció Jesucristo a la bienaventuranza que ellos tienen. Así se ven nueve coros y órdenes fuera del coro apostólico, que parece se les dio asiento no solo de santos, sino de jueces. Luego entran Patriarcas, Profetas y Doctores; luego, Mártires, Confesores, Vírgenes, Casados, Viudos, hasta los santos mártires niños Inocentes, y otros infinitos que en bautizándolos volaron al cielo y allí juegan con guirnaldas y coronas en sabrosa seguridad y sin miedo. Todos se conocen por sus hábitos, insignias e instrumentos de martirio, dignidad u oficio. Moisés, aquel gran siervo de Dios, fiel en toda su casa, con sus tablas de la Ley escritas de tanta dignidad, que vino el Hijo de Dios a cumplirla toda, sin faltar jota ni ápice. David está tocando el arpa, porque sus versos y música será por siempre grata a las orejas divinas, y de todos los bienaventurados. San Lorenzo, abrazado con sus parrillas, San Vicente, con sus peines de hierro; San Jerónimo, ni aún allí deja el libro ni puede, porque deprendió en la tierra lo que persevera allí con él en el cielo. Santa Catalina gusta de los filos de las navajas, que se convierten en rayos de gloria que con soberana dulzura atraviesan y llenan el alma; Inés no deja de los brazos el cordero; vense religiosos de mil suertes y hábitos, hasta los de las religiones militares; Papas santísimos, Padres de religiones, Emperadores y Reyes, que en medio de aquella gloria y aplauso del mundo traían la mortificación de Jesucristo en sus cuerpos y almas y juntaban la riqueza temporal con la pobreza de espíritu, que no es imposible a Dios hacer esto ni pasar el camello por el ojo de la aguja”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 323-325). Desde el punto de vista iconográfico, la Gloria del coro se ha puesto en relación con el *Breviarum Romanum*, en concreto el Salmo 150 en el que se describen los ángeles músicos, interpretándose la bóveda como un perpetuo himno de alabanza a la Trinida, en relación a la preocupación de Felipe II porque en ningún momento cesase la oración en la basílica (MULCAHY, 1992, p. 91). El cubo de piedra sobre el que posan los pies Dios padre y Dios hijo es, sin duda, el elemento más llamativo del conjunto y el que más especulaciones ha suscitado recientemente, aunque ninguna fuente antigua lo menciona, ni siquiera de pasada (al respecto: *vid.* TAYLOR, 1992).

[1681, fol. 22]<sup>1311</sup>

Pende de la Bobeda, en medio del Coro, vna Araña de Cristal de prodigiosa grandeza, pesa treinta y cinco arrobas, puede te- [1681, fol. 22v<sup>o</sup>] tener veinte y ocho luzes; hizose en Milan, diòla para alli nuestro Rey y Señor Carlos Segundo, la primera vez que viò aquella Marauilla, digna dadiua de tal Monarca, y de tal lugar<sup>1312</sup>.

Encima de la Cornija en el Frontispicio del Coro, estan dos figuras, que cogen en medio la Ventana grande, la vna del Angel San Gabriel, y la otra de Nuestra Señora en la Anunciacion, y Salutacion; de mano del mismo **Luqueto**, de grandissima autoridad<sup>1313</sup>.

---

<sup>1311</sup> *Idem*: 1698, fols. 22-22v<sup>o</sup>.

<sup>1312</sup> Santos en la *Quarta parte* cuenta la jornada de los reyes al Monasterio en septiembre de 1676: «Hizo traer para el Coro vna Araña de Cristal de peso de treinta y cinco arrobas, capaz de veinte y ocho luzes, joya hermosissima, que pendiente del medio de la Bobeda donde està pintada la Gloria, parece prenda venida de allà. Hizola labrar en Milan el Marqués de Astorga, y se la ofreció à su Magestad» (SANTOS, 1680, p. 261). El marqués de Astorga en cuestión parece ser Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio (c. 1615-†1689), X marqués de Astorga, IV de Velada, IX Conde de Trastámara, X de Santa Marta, señor de la Casa de Villalobos y dos veces Grande de España, gentilhombre de cámara de Felipe IV y Carlos II, capitán del ejército español durante la sublevación de Cataluña, gobernador de Orán y Mazalquivir (1652-1660), virrey de Valencia (1664-1666), embajador de España en Roma, virrey de Nápoles (1672-1675), consejero de Estado y Mayordomo Mayor de la reina María Luisa de Orleans (1679-1689). En el archivo escurialense no hay referencias a la lámpara en cuestión, sí al dorado del barrón que la sostenía, que correspondió a Pedro Pablo del Hoyo, tal y como certifica Cristóbal Rodríguez de Jarama como aparejador, veedor y contador: «[...] como pedro de oyo mestro dorador a dorado el barron de donde esta pendiente en el coro de san Lorenzo el Araña de cristal el qual barron costa de sesenta y quatro pies de largo y entran en cada pie de largo diez panes de oro que azen todo dicho varron seis zientos y quarenta panes de oro que a razon de a catorze Reales de oro y aparejos y manos montan duzientos y sesenta y tres Reales y diez y ocho maravedies [...]», tasado el 28 de noviembre de 1678 por Cristóbal de Jarama y Bartolomé Zumbigo y Salcedo como «maestro mayor de la santa yglesia de Toledo y ayudado de trazador mayor de la Rs obras» (RBME, Caja LX-40). En el «Libro donde se sientan las alaxas de la sacristía deste Monasterio», en las adendas escritas con posterioridad al Inventario de 1666, se menciona la entrega de la araña del coro aunque en fecha equivocada: «[...] en el Año de 1667 La Magestad Catholica del Señor Rey Don Phelipe, Digo Carlos Segundo que Dios guarde en su primera benida que hizo a este su Real Monasterio de San Lorenzo dio Vna Araña de Cristales muy Rica y fue su boluntad se pusiese en medio del Choro donde al presente esta» (BMSLE, 187.I.7, fol. 23v<sup>o</sup>).

<sup>1313</sup> También Jehan de Lhermite recuerda los retratos del “pintor” y del obrero mayor Villacastín: “Y en la bóveda de este espacio ha sido pintada la gloria celestial y al final de esta celestial congregación se ven dos retratos: uno el del mismo pintor que la hizo y el segundo el del ya nombrado fray Antonio de Villacastín, superintendente que fue de toda esta obra, los dos muy artificialmente retratados a lo vivo” (LHERMITE [1597] 2005, p. 327). También fray José de Sigüenza: “Tienen todas las figuras extremado aire y movimiento, unos sentados y otros en pie, y si el colorido y ornato de los paños no fuera en las pinturas de Luqueto tan de corrida y acelerada manera, sin duda fuera esta gloria una de las más ilustres obras que teníamos en esta fábrica. Más ¡quién podrá creer que un hombre solo hiciese tanta multitud de figuras, mucho mayores que el natural, en tan breve espacio como de quince meses! Así se cree le costó la vida; como trabajó tanto, en una postura tan penosa y continua, en una bóveda donde el cuerpo, cabeza y brazo habían de andar tan violentos y el frío y la humedad del yeso, del agua y de la cal o estuque siempre tan cerca, no fue mucho le quitasen la vida. En el frontispicio de encima de la cornija está la Anunciación y Salutación del Ángel, y toman las dos figuras de la Virgen y el Angel la ventana

---

[1667, fol. 26v<sup>o</sup>]<sup>1314</sup>

[...] [**«Exercicios en el Coro».**] Assi està formado, y adornado el Coro desta Iglesia, donde a todas horas estàn los Monjes cumpliendo con la obligacion de su principal Instituto. Son ocho horas las que emplean en las alabaças Diuinas, repartidas por la distancia del dia, y comiençan desde los Maytines, que son siempre a la media noche. Y el tiempo que no està la Comunidad en el Coro, ay perpetuamente dos Religiosos orando, que llamamos Veladores, que se mudan de [1667, fol. 27] de dos en dos horas, assi de dia, como de noche, con que nunca se cessa en la Oracion, ni en las Diuinas alabaças. Ay aqui en gran parte del año vna hora de Oracion Mental despues de acabados los Maitines, que es de las dos de la mañana a las tres, a que assiste toda la Comunidad; y antes de Visperas media hora, y otros muchos exercicios, y obligaciones. La grauedad con que aqui se celebra el Oficio Diuino, y la grandeza, es de tanta admiracion, como la que ocasiona esta Marauilla.

---

#### **Transito del Coro.**

Abaxo a las espaldas de la Silla del Prior, por todo aquel testero, se haze vn Transito en la misma pared para las Ventanas, que caen al Portico, que dàn luz a las Sillas baxas, y en medio està vn Altar, en que se dize Missa (y la pueden oyr desde el mismo Portico) [**«Crucifixo de el Trascoro».**] con vn Crucifixo de Marmol blanco, de la estatura, que tenia nuestro Saluador, segun el Retrato de la Sabana de Saboya, que està aqui en el Relicario. Como pieça rara, y de grande estima, se la presentò al Fundador el Gran Duque de Toscana: la Cruz es de Mármol negro, que assienta en otra de Madera, para mayor firmeza, y seguridad. El Artifice fue

---

*grande en medio. Retratóse él mismo a la entrada de la gloria, un poco detrás de fray Antonio el obrero, aunque se le adelantó tanto en la muerte; plegue a Dios se vea ya del todo dentro en ella. Algún miedo tengo, se dio mucha priesa a ganar dineros y más en dejárselos acá*”(SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 325). Fray Juan de San Jerónimo nos dice que el 14 de mayo de 1584 “*se comenzó a pintar el cielo del coro*” y en el margen del manuscrito se lee: “*Pintó el coro en ocho meses y le tasaron en cuatro mill trescientos sesenta ducados*” (DE SAN JERÓNIMO, 1845, p. 384). Fray Jerónimo de Sepúlveda también alude a la Gloria: “*Luego se entra en el coro, y si quieres entrar sólo te pido atentamente vuelvas la cabeza y consideración, la cual si algún tiempo tuviste en la gloria la renovarás mirando los que en lo más alto del coro con tan extraño primor está pintada, que parecen comenzar ya los santos ángeles con sus perfectísimas voces e instrumentos los religiosos cantos que este religioso convento hasta la fin del mundo proseguirá*” (SEPÚLVEDA [1924], p. 371).

<sup>1314</sup> Idem: 1681, fol. 22v<sup>o</sup>; 1698, fol. 22v<sup>o</sup>.



**Beneuento Zelino**, natural de Florencia, singular Escultor, famoso en Italia, y que se conoce bien en esta figura tan deuota, entendida, y acabada<sup>1315</sup>.

---

<sup>1315</sup> Este tránsito o trascoro que discurre sobre el atrio de la Basílica y cuyo acceso se realiza desde el fondo del coro, se aprecia en planta en el *Segundo Diseño* de las Estampas, señalándose con una pequeña cruz el lugar del altar en donde se colocó el *Cristo* de Cellini, también lo vemos representado en sección en el *Quinto Diseño*, sin aportar Herrera mayores explicaciones sobre su utilización. Fray José de Sigüenza en 1605 explica: “A las espaldas de la silla del Prior y por todo aquel testero se hace un tránsito en la misma pared para las tres ventanas que caen al patio del pórtico y dan luz a las sillas bajas; en la de en medio está un altar en que se dice misa, y la oyen muchas veces desde el mismo pórtico, particularmente en verano, la gente seglar. En este altar está un crucifijo de mármol blanco, del tamaño del natural, de nuestro Salvador, según se echa de ver por el retrato de la sábana santa de Saboya que aquí tenemos en el relicario, muy medido y tocado con ella. El mármol se escogió a posta, porque tiene unas vetas que le sirvieron al maestro para declarar las venas; figura tan devota, tan bien entendida y acabada, que como pieza rara y de gran estima se la presentó a nuestro fundador el Gran Duque de Toscana, y desde que desembarcó vino hasta aquí en hombros, a lo menos en los pasos todos difíciles y en otros muchos que no lo eran, porque no padeciese algún encuentro. La cruz en que está clavado es de mármol negro, y aquélla asienta en otra de madera para la firmeza y seguridad. El artifice es Benvenuto Zelino, natural de Florencia, singular escultor, famoso en Italia. Y es digno de advertencia que el mismo año que se comenzó esta fábrica se acordeló el Sitio y se escogió determinadamente por el rey, y casi en el mismo mes comenzó Benvenuto Zelino a labrar esta pieza que había de ponerse en el primero y más público espectáculo y vista de este templo, como si del cielo viniera a tratarse el concierto. Aunque todo él es divinísimo, hace la cabeza conocida ventaja a lo demás, y vísela yo alabar a nuestro Mudo, que tenía singular voto en esto” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 329. Santos omite la idea providencialista planteada por Sigüenza, según la cual, Cellini habría iniciado el Cristo por las mismas fechas en que comenzaba la construcción del Monasterio. Coincidencia errónea ya que Cellini comienza a labrar su escultura siete años antes, en 1556, la confusión de Sigüenza, quizá se deba, como ha señalado Selina Blasco (BLASCO, t. IV, p. 432, nota 90) a la fecha que aparece en la cartela que acompaña la pieza y que es descrita en la Entrega de 1577: “*benvenuto celinus cives florentinus faciebat 1562*” (ZARCO, 1930, p. 117). En las *Memorias* de fray Antonio de Villacastín se describe puntualmente la llegada del Cristo al Escorial (como anota Zarco el pasaje presenta una letra diferente a la de fray Antonio) apuntándose que “[...] el que hizo este Cristo escribió un libro, que se intitula *Benevenuto Celino*, del modo que se ha de tener para labrar en mármol, en el cual libro trata el trabajo que tuvo en labralle, y la curiosidad con que le acabó y cómo es la primera pieza de crucifijo que se ha labrado hasta este día. Tiene también el dicho libro la cabo dél dos sonetos en toscano, admirables” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 50). Se trata del *Tratado de la escultura*, en el epígrafe dedicado a los mármoles de Carrara: “traté de realizar con dicha arte una obra de gran dificultad, que nunca hubiera sido hecha antes por ningún otro hombre. Se trataba de un crucifijo de mármol que me propuse que tuviera el tamaño natural de un hombre de buena estatura y sobre una cruz de mármol negro, igualmente de Carrara, que es muy difícil de trabajar por ser duro y muy frágil y romperse con facilidad. Esta dificultosa obra la destinaba a mi sepultura y yo mismo me excusaba con la idea de que, si la obra no llegaba a buen término, al menos yo habría demostrado mi buena voluntad. Era tan grande mi deseo de realizar semejante obra e invertí en ella tan grandes esfuerzos que quedaron superadas las enormes dificultades que se oponían a su realización; y así satisface al mundo, de tal modo que me contento con no presentar ninguna otra obra más, aunque he realizado algunas más de mármol” (CELLINI, 1989, p. 180). Cellini en su *Vita* también menciona el Cristo y el impacto que causó a los grandes duques Cosimo I y Eleonora de Toledo: “[...] un día, inesperadamente, ambas Excelencias ilustrísimas con toda la nobleza de su corte vinieron a mi casa solo para ver dicho Crucifijo: el cual gustó tanto que el Duque y la Duquesa no dejaban de hacerme infinitos elogios, así como todos aquellos señores y gentileshombres que se hallaban presentes [...] con mucho gusto quería regalárselo [...]” (CELLINI, 2007, p. 539). Vasari en 1568 lo cita en la capilla del Palazzo Pitti: “[...] un Crucifisso di marmo tutto tondo e grande quanto il vivo, che per simile è la più rara e bella scultura che si possa vedere. Onde lo tiene il signor Duca, come cosa a sé carissima, nel palazzo de’ Pitti, per collocarlo alla cappella o vero chiesetta che fa in detto luogo [...]” (VASARI [1568] 1991, p. 1350). El 28 de agosto de 1576 Francesco I de Medici escribe a Felipe II: “Habiendo oído que Vuestra majestad estaba ya poniendo los últimos toques en su templo de San Lorenzo

---

de El Escorial, y profesando ser vuestro más devoto servidor, me parece apropiado participar de algún modo en esta vuestra obra más celebrada y famosa. De suerte que, encontrando un gran crucifijo de mármol de la mano del más excepcional y excelente maestro de nuestra época, lo juzgué digno de Vuestra Majestad [...] (Citado en: MULCAHY, 1998, p. 169). El 22 de septiembre de 1576, Baccio Orlandini, embajador toscano en Madrid, escribía a Francesco I confirmando la idoneidad del regalo: “Mucho me alegra que hayáis enviado el Cristo para obsequiar con él a Su Magestad. Por lo que aquí entiendo, le ha de agradar infinitamente, y no habrías podido elegir cosa que mejor conviniera a sus inclinaciones en lo últimos tiempos [...]” (Citado por: MULCAHY, 1998, p. 169, la autora contextualiza la entrega del Cristo de Cellini como un *quid pro quo* para que Felipe II reconociera a Francesco I de Médicis como Gran Duque de Toscana, en un momento especialmente delicado de las relaciones diplomáticas entre Florencia y Madrid, tras los asesinatos de Dianora de Toledo e Isabel de Médicis. En octubre el Cristo llega a El Pardo, el 9 de noviembre de 1576, según cuenta fray Antonio de Villacastín: “el rey don Felipe, nuestro fundador, envió a mandar fuesen al Pardo, donde estaba de presente, por un Crucifijo que allí había llegado, que se le envió al gran Duque de Toscana. Batista Cabrera partió luego con 50 hombres que le trujesen á hombros, y así se hizo. Llegó aquí a San Lorenzo el Real el santo Crucifijo víspera de San Martín, 11 de noviembre del dicho año. Púsose en el Capítulo en el hueco de la puerta, hasta que su Majestad otra cosa mande” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 50). En efecto, en la Entrega de 1577 el Cristo se cita en los Capítulos: “el qual dicho Christo y cruz ynbrió a su Magestad el Duque de Florencia, y a de servir en la pieza que se hiziere Capítulo en el dicho Monasterio” (ZARCO, 1930, p. 117). Nota que el que hizo desde donde sería transportado a hombros hasta El Escorial según cuenta Sigüenza. En diciembre escribía de nuevo Orlandini a Francesco, justificando la reacciones que estaba suscitando la obra que fue escrutada en busca de defectos por un celoso Pompeo Leoni: “Por lo que oigo a todas horas, el Cristo es más celebrado con cada día que pasa, y Su Majestad va a ordenar colocarlo sobre el altar mayor de la iglesia de El Escorial. Veis, en suma, que no ha defraudado, según Lenzi os describirá con más detalle. En cuanto a los detractores, su falta de juicio a quedado patente, ya que lo que les movía era ante todo la malicia. En particular, se ha sabido que cierto escultor, Pompeo d’ Arezzo queriendo alardear de gran conocedor de ese arte, estudió todos los detalles y señaló alguna pequeña unión en el mármol, de suerte que no parece estar hecho de una sola pieza. Tambien le pareció impropio que se vieran los genitales [le vergogne]. A propósito de lo primero, evidentemente se le respondió que la falta era del mármol, no del escultor. Y el segundo defecto se subsanaría fácilmente con un velo” (Citado por: MULCAHY, 1998, p. 170). Los celos de Leoni son comprensibles, de hecho cuando poco después se contrate la ejecución del retablo, se reservará personalmente la realización del grupo del Calvario, cuyo *Crucifijo*, finalmente en bronce dorado, se instalará el 6 de septiembre de 1590. Según Orlandini Felipe II habría decidido colocar el Cristo de Cellini en el altar mayor, noticia aparentemente infundada que quizá cabría poner en relación con la primera idea de retablo con esculturas de mármol o alabastro en consonancia con los deseos postreros de Carlos V. Leoni parece ser también el primero en manifestar la inconveniencia del desnudo a lo que Orlandini responde con la solución de colocar un velo que ocultara *le vergogne* de Cristo. Sin duda la desnudez debió plantear un problema de decoro importante que determinará la colocación de la pieza en la capilla del trascoro el 2 de agosto de 1586, según refiere fray Juan de San Jerónimo: “[...] se puso el crucifijo de mármol blanco en la capilla detrás del coro por mandado de S.M., y se adornó de paños de brocado, y se puso altar para decir misas á los que estuvieren en el pórtico los días que hobiere mucha gente por razón de los jubileos. Dijeron misa en este altar el día de Sant Lorenzo los padres fray Joan de Sant Hierónimo, y fray Alonso de Santa María vicerrector, y fray Joan de Miguel Añez, y fray Pedro de Alvendea” (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 401). Lo mismo encontramos en las Memorias de fray Antonio de Villacastín: “Sábado, dos días de agosto de 1586 años [...] se puso el crucifijo del coro, y se compuso la capilla de doseles de brocado, y se puso altar para decir misa á los questuviesen en el pórtico los días que óbviese mucha xente por razón de los jubileos y fiestas. Dixo la primera misa en la dicha capilla del crucifijo el padre fray Pedro de Albendea, profeso deste Monesterio” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 60). El 10 de agosto de 1586 durante la ceremonia de consagración de la basílica: “Enseñáronse las santas reliquias antes de la misa mayor en el altar del crucifijo que está detrás del coro, estando toda la gente en el patio del pórtico [...] Enseñáronse también á las dos horas de la tarde, y la tercera vez se enseñaron después de vísperas y antes de completas porque tuviesen lugar de irse á sus tierras los que venían de los lugares vecinos” (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 406). La visión del Cristo blanco en la ventana del Patio de Reyes, estratégicamente colocado sobre un altar de brocado, centraba la atención de las celebraciones multitudinarias a las que según Villacastín podían asistir hasta “2000 personas”. Fray Antonio también

## Estatua de San Lorenço en el Antecoro.

Tambien ay otra de San Lorenço, encima de la Pila del Agua Bendita, entre las dos Puertas del Antecoro del Conuento: en vn Nicho de Marmol de San Pablo, y Iaspe de Tortosa, de harto buena traza, y disposicion. Es la Esta- / [1657, fol. 25 vº] Estatua de Marmol blanco, en que se vè el Santo de rostro hermoso; vestido de Diacono, del tamaño del natural, con Parrillas de Bronce dorado, y vna Palma del mismo metal. Hallòse en vnas ruynas de Roma, y muestra mucha antigüedad, y no poco sabor de aquellos Siglos felices en el Arte, y valentia. Embiaronsele à Filipo Segundo, no sè qual de sus Embaxadores desde allà, ò el Conde de Oliuares, ò el Duque de Sesa<sup>1316</sup>.

---

recuerda que la madera que refuerza la cruz de mármol negro se sacó del “*madero angelino*” procedente de una “*nao portuguesa que avia ydo a la india de Portugal quatro o cinco veces*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985), la misma madera empleada en el ataúd de Felipe II y en la cruz que sostiene el Cristo de Pompeo Leoni en la Capilla Mayor. Al “*madero angelino*” hace también referencia Jehan Lhermite refiriéndose al Cristo de Pompeo Leoni: “[...] *cuya cruz ha sido hecha con cierta madera que ha venido de las Indias llamada “angelino”. Hacerla llegar hasta aquí desde Lisboa ha costado una gran suma de dinero, y para hacerla pasar por las malas travesías de un tan largo camino ha sido necesario idear y usar extrañas invenciones y artimañas. Y es esta madera de tan bello color y son sus vetas tan hermosas, que ha algunos ha hecho creer que tiene la misma apariencia y es de la misma especie que la madera que se empleó para crucificar a Nuestro Redentor [...]*” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 328-329). El propio Lhermite poseía una pequeña cruz de la preciada madera sobre la que mandó pintar un crucifijo a Bartolomé Carducho “*que es un pintor muy famoso y audaz de nuestro tiempo al que tengo en grandísima estima y consideración*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 329). Tanto Sigüenza como Santos eluden cualquier comentario a la inconveniencia del desnudo, insistiendo en la “*devoción*” de la obra, relacionando el rostro de Cristo con el Santo Sudario de Turín. Lorenzo van der Hamen también recuerda la obra aunque sin mencionar a Cellini, situada en el trascoro, espacio que define como un “*hueco*”, y anotando que el velo lo mandó colocar el propio Felipe II: “*En un hueco que hay detrás del asiento del Prior, que es medio del coro, está un Cristo de mármol blanco del alto de un grande hombre, hecho con tanta perfeccion que si fuera de cera. Tiene un velo puesto por mano del fundador*” (VAN DER HAMEN [1626] 1973, p. 265). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* refiere una anécdota en relación al velo de pureza del Cristo de Cellini: “[...] *referiré brevemente, lo que sucedió a este propósito en El Escorial. En el altar del trascoro de San Lorenzo el Real está un Crucifijo de mármol, del natural, de mano de Benvenuto Cellini, famoso escultor, que el Gran Duque de Florencia envió a la majestad del rey Felipe segundo, el cual vino sin paño, y todo perfetamente acabado; y, entrando su Majestad a verlo, y en su seguimiento las dos Infantas de Saboya y Flandes, con su acompañamiento, antes que llegaran, el Rey, como tan prudente y prevenido, sacó un pañizuelo y cubrió las partes que se debían cubrir del Santo Cristo, porque sus hijas no se ofendiesen de su indecencia. Y, en memoria de tan piadoso hecho, se quedó allí el lenzuelo de su Majestad, aunque adornaron después el Crucifijo con paño grande. Refirieronme el caso los religiosos, estándolo mirando yo y los que iban conmigo, año 1611.*” (PACHECO [1649] 2009, p. 737). El juicio emitido por Zarco Cuevas en las notas a su edición de las *Memorias* de fray Antonio de Villacastín publicadas en 1916, es sintomático de una determinada manera prejuiciada de entender el arte de Cellini: “*No obstante las alabanzas que unánimemente se tributan á este crucifijo, que en cuanto á la factura externa nada tiene que lo afee, es para muchos frío y sin espíritu, y reprobable por su crudo realismo. Se ve que no fue la “inspiración mística” la que impulsó á Cellini á realizar esta obra, sino un “motivo” para mostrar sus dotes de escultor, como pudo escoger un tema cualquiera donde lucir sus conocimientos anatómicos. No poco ha contribuido al renombre de este autor, superior á su mérito, la famosa autobiografía, llena de fanfarronería y petulancia*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 110, nota 34).

<sup>1316</sup> Juan Alonso de Almela menciona la estatua de San Lorenzo al entrar al antecoro desde el segundo piso del claustro principal: “[...] *entre estas dos portadas está encajada en la pared una gran pila de mármol negro de agua bendita, y encima y en derecho de ella un nicho, en cuya repisa está el bienaventurado San Lorenzo, de mármol blanco, de la estatura de un hombre, con un ramo de palmas*

en una mano y las parrillas, de bronce dorado, en la otra" (ALMELA, [1594] 1962, p. 41). Nada comenta Almela acerca de la procedencia de la escultura, que aparece descrita en la Entrega de 1593: *"Una figura muy grande, mayor que el natural, de sanct Lorenço, bestida de diachono, de mármol blanco, en pie sobre una peana del mismo mármol, con parrillas grandes de latón dorado, que se hizieron de nuevo y con diadema y palma del mismo latón dorado, que son las mismas que vinieron con la dicha figura; embióla de Roma el Conde de Olivares y tráxola de Barçelona Pedro Mançano"* (ZARCO, 1930, p. 117). Pese a que el documento de la entrega es preciso, fray José de Sigüenza dudaba acerca de qué embajador en Roma había traído la escultura: *"[...] La otra es una estatua de San Lorenzo, nuestro patrón, también de mármol, aunque no tan bueno ni tan blanco, vestido de Diácono, del tamaño del natural. Hallóse esta figura en unas ruinas de Roma, que nunca cesan de producir y brotar tesoros de la antigüedad (en ellas mismos leemos bien cuánta fue ella), y de allí la enviaron a Su Majestad, no sé cual de sus Embajadores, si el Conde de Olivares, o el Duque de Sesa. Asentóse en un nicho que está encima de la pila del agua bendita, entre las dos puertas del antecoro del convento. Muestra antigüedad, y aunque no es de lo muy acabado, porque ya después de Valeriano las buenas artes iban descindiendo, con todo eso tiene buen sabor de aquellos siglos felices. He advertido en él que los cordones de la almática eran sencillos de un solo ramal, y colgaban adelante; creo que usaron así al principio, y después, por el estorbo y porque se fue aumentando aquel adorno, los echaron atrás, y que tienen algún símbolo, a imitación de las filaterías de los levitas antiguos, no como algunos piensan significan las piedras que se tiraban a Santisteban, que es cosa pueril e ignorancia del modo con que le apedrearón; de esto, en otra parte"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, pp. 329-330). Después en el discurso XVII dice: *"El San Lorenzo de la pila del agua bendita no tiene autor."* (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 670). Francisco de los Santos perpetúa la duda entre los embajadores, ignorando el texto de la Entrega de 1593 y poniendo de manifiesto que no manejaba el manuscrito original de Sigüenza ya que en este documento, fray José parece resolver la duda: *"[...] y el conde de Olivares embajador de su Magestad al papa le embió aquí y se puso en un nicho [...]"*, (BLASCO, t. II, p. 433, nota 91). Muy interesante al respecto es la noticia recogida en una fuente poco citada, la *Historia de varios sucesos [...] desde el año de 1584 hasta el de 1603* del fray Jerónimo de Sepúlveda "El Tuerto", el cual cuenta que con motivo de la elección como papa de Sixto V (24 de abril de 1585) el embajador español en Roma pidió al nuevo pontífice *"dos cosas que serían de mucha estima"* para Felipe II, *"[...] la una era la mitad de la espalda del bendito mártir Laurencio [...]"* La otra era un San Lorenzo muy antiguo que había de mármol blanco de bulto, que estaba al pórtico del Vaticano de San Pedro, Sacro Palacio y morada antigua de todos los Papas, entre otras muchas figuras que hay allí muy antiguas. A lo de la reliquia respondió muy bien el Pontífice y la concedió de muy buena gana [...] A lo de San Lorenzo respondió que no había quedado ya en Roma otra cosa más antigua sino aquella y que por serlo tanto no se atrevería a quitarla de donde está por ser el consuelo de los miserables romanos, demás que los ciudadanos romanos y senado lo llevarían muy mal; que en otra cosa procuraría dar todo contento a su Rey" (SEPÚLVEDA [1924], p. 21). En 1590, tras la muerte de Sixto V, se insiste en solicitar la escultura al recién elegido Urbano VII: *"Como el embajador vió tan buen tiempo y tan oportuna ocasión y coyuntura, no quiso perderla; y así suplicó al Papa, su Santidad fuese servido de mandarle conceder el San Lorenzo que estaba a la puerta de San Pedro, entre otras figuras, para su Rey, que el papa Sixto V no le quiso dar, y que en ello recibiría su Rey gran merced de su Santidad. El Papa, que pensó que le quería pedir mas que esto, le dijo que de mil amores le llevase y que mirase si había otra cosa en Roma que agradase a su Rey, que la tomase y se la enviase. Agradecióselo mucho el embajador"* (SEPÚLVEDA [1924], pp. 110-111). Más adelante fray Jerónimo describe la escultura en su emplazamiento definitivo: *"Entrase al coro por dos grandes puertas, en medio de las cuales por de dentro hay un muy grande nicho y en él una muy grande pila de agua bendita de mármol pardo y encima está la figura del bendito mártir Laurencio, cosa celestial, traída de Roma. Es de alabastro blanco y es tan acabado y tan antiguo que nunca el papa Sixto V se la quiso dar a nuestro Rey, aunque se le pidió con mucho encarecimiento"* (SEPÚLVEDA [1924], pp. 370-371). Gregorio de Andrés anota que *"el nicho forrado de jaspes y mármoles como está actualmente es obra de Felipe IV"* (ANDRÉS, 1962, p. 41, nota 16), de ser así se explicaría la precisión, poco habitual en Santos, de mencionar el uso del mármol de San Pablo y el jaspe de Tortosa, materiales ambos empleados en la obra del Panteón, por tanto estaríamos ante una más de las mejoras emprendidas por Felipe IV y que quizá cabría vincular con la actividad de Velázquez como aposentador-trazador. Ningún autor hace referencia a fray Jerónimo de Sepúlveda recogiendo todos la ambigua descripción de Sigüenza repetida por Santos de que se halló en unas ruinas de Roma, de verificarse que se trata del San Lorenzo que presidía el pórtico de San Pedro y que Sixto V se negó a entregar a Felipe II, habría que replantear el

Al lado del Coro del Prior, en la Pieça, donde diximos estaua parte de los Libros de Canto; ay sobre los Caxones, diferentes Pinturas, que la adornan, y entre ellas algunas dignas de reparo; singularmente vn Quadro grande de la Vocacion de San Andres, y San Pedro al Apostolado, quando estauan pescando. Muestrase Christo Señor Nuestro en la orilla del Mar, de hermosa, y graue disposicion; San Andres està à sus pies de rodillas, y San Pedro sale de la Varquilla, que se vè sobre el agua; tan bien significado todo, que parece viuio. Tiene vnos lexos excelentes, en que se vè aquella dilatacion del mar, exprimida con toda semejança. Al fin dà muy bien a conocer lo diestro de su Autor, que fue **Federico Barrosi** Italiano<sup>1317</sup>.

---

valor de esta pieza de indudable calidad. Al representar a San Lorenzo, Sigüenza la ubica cronológicamente en la época de Valeriano y considera que: “no es de lo muy acabado, porque ya después de Valeriano las buenas artes iban descindiendo”. Parece probable que se trate de una escultura romana cristianizada, el cabello y locorresponderían a una figura femenina (vid. GÓMEZ-MORENO, 1963, pp. 514-515), la idealiza el rostro y las manos

la cabeza así se pone de manifiesto en el trabajo de trépano del cabello y sobre todo en los pliegues inferiores de la túnica que parecen remitirnos a deidades femeninas, vid. GÓMEZ-MORENO, 1963, pp. 514-515; p. PORTELA, 1994, pp. 245-246. Durante la ocupación francesa la obra fue derribada de la hornacina (vid. CEREZAL, p. 86) siendo restaurada en época de Fernando VII.

<sup>1317</sup> Santos en la *Quarta parte* recuerda esta pintura en la vida de fray Juan de la Puebla: «Ay alli en la Libreria del Traschoro vna famosa Pintura de la Vocacion de San Andres, y San Pedro al Apostolado, quando estaban pescando; en la qual se mira Christo nuestro bien à la orilla del Mar, de bella, y graue disposicion al natural; San Andres esta à sus pies arrodillado, y San Pedro descendiendo de vna Varquilla, que se vè en el agua, tan bien significado todo, que parece viuio. Delante de este Quadro se ponía muchas vezes à orar este Venerable Padre, pidiendole à Dios socorro, por intercession de aquellos Santos Apostoles, para salir como ellos à saluamento del Mar tempestuoso de este Mundo. Acertaron à llegar allí vnos Seglares, que acompañados de algunos Religiosos andaban viendo las grandezas de la Casa, repararon en èl, estando alli llorando, y vnos y otros quedaron assombrados; porque le vieron el Rostro cercado de vn genero de resplandor admirable, que los hizo prorrumpir en alabanças de Dios, que con su Sieruo obraba aquella marauilla» (SANTOS, 1680, p. 777). La anécdota también se refiere en la *Memoria Sepulcral* de fray Juan de la Puebla: «[...] estando en çierta ocasion incado de rodillas en el trascoro delante de la ymagen de Christo y S. P<sup>o</sup>. que le esta pidiendo socorro para no anegarse en el mar (pedia por uentura este varon lo mismo de que le sacase a saluamento del mar tempestuoso deste mundo) azertaron a yr por alli unos seglares, q<sup>e</sup> auian entrado a uer la casa y les hizo admirazion grande ver su rostro que estaua rodeado de un resplandor diuino [...]» (PASTOR, 2001, t. I, pp. 246-247).

Curiosamente esta pintura de Barocci que aún hoy se conserva en el Monasterio (P.N. Inv. nº 10014595, vid. BASSEGODA, 2002, p. 331) no aparece citada en los inventarios de entregas. Sigüenza la describe en el discurso dedicado a la “*grandeza y variedad de la pintura que hay en esta casa*” de donde extrae Francisco de los Santos la referencia que incluye al final de su descripción del coro. Dice Sigüenza: “De Federico Barrosi hay dos muy valientes cuadros: el uno es la Vocación de San Pedro y San Andrés al Apotolado; está Cristo en la ribera, y San Andrés hincado de rodillas ante El, con buen donaire; San Pedro se echa del barco, que está algo lejos, con un afecto vivísimo, y todo ello bien tratado y hermoso, aunque a algunos les parece la figura del Cristo algo corta; la cabeza, muy grande; el rostro es hermosísimo y de harta nueva invención; las figuras son del natural [...] El uno, que es el mayor, están encima de los cajones de los libros del coro en la pieza larga que dije [...]” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 375). En el Museo de Bellas Artes de Bruselas existe otra versión firmada por Barocci y fechada en 1586 (nº inv. 254), pintado para la cofradía de San Andrés de Pésaro y que recuerda Borghini en *Il Riposo*: “In Pesaro, nella compagnia di S. Andrea, ha dipinto una tavola, in cui si vede Cristo al lito del mare, S. Andrea ginocchioni, e S. Piero, che esce della barca, e dentro a quella uno, che la spigne alla ripa, dove sono bellissime considerazioni” (BORGHINI [1584] 1807, libro IV, p. 139). Sigüenza alude a las críticas que había suscitado la escasa estatura de Cristo, comentario que tiene su refrendo documental en una carta de Bernardo Maschi, embajador del duque de Urbino en la corte española, fechada el 12 de noviembre

---

[1667, fol. 27v<sup>o</sup>]<sup>1318</sup>

[...] Ay tambien vna Pintura grande de Christo Señor Nuestro Crucificado, con Nuestra Señora, y S. Iuan a los lados; original del **Mudo**, que antes estaua en el Altar de la Sacristia<sup>1319</sup>. Y otra del

---

de 1588: “*Questa sua opera è generalmente piacciuta molto, ancor che i maledici o gl’invidiosi non hanno lasciato di opporgli, che il Christo doveva esser di statura alquanto più alta. et che il S.to Andrea sarebbe stato più proporzionato con una gamba più magra [...] questi intendenti dell’arte quali e’ siano, e ’l Zuccari en farà ben relatione a V. S.*” (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 584, nota 73). Cassiano dal Pozzo recuerda la pintura y parece hacerse eco también de las críticas: “[...] *in capo a questa stanza di libri da coro, de’ quali passò in un’altra v’è un altro quadro di Federigo Baroccio, quando il Salvatore dalla spiaggia chiama S. Pietro, e S. Andrea, che ne vanno a lui lasciando e reti, e barca, è buon quadro, però nella figura principale non è riuscito tanto bene, come nel resto [...]*” (POZZO [1626] 2004, p. 196). Francisco de los Santos omite las críticas a las proporciones de las figuras y es el primero en valorar el magnífico paisaje del fondo que “*tiene vnos lexos excelentes, en que se vè aquella dilatacion del mar, exprimida con toda semejança*”. En 1755 Norberto Caimo lo menciona en el claustro alto (CAIMO, 1755, p. 442), en donde lo describe también fray Andrés Ximenez: “[...] *es un gran Lienzo, en que se ve expresada con alto estilo la vocacion de San Andrés y San Pedro al Apostolado, quando pescaban en el mar de Galilea. Muestrase Christo Señor nuestro en la orilla del mar, de hermosa y grave disposicion: San Andrés, está á sus pies con el gorro en la mano, é hincada una rodilla en una accion significada con gran viveza y valentía. Vese una Barquilla en el agua, de la que va á saltar á tierra San Pedro, con movimiento muy propio: las Figuras de linda inventiva. Tiene tambien unos Lejos excelentes, en que se ve una gran Playa de mar, expresada con toda semejança; á el fin da muy bien á entender la valentia y destreza de su Autor, que fue el célebre Federico Barrosi, Italiano*” (XIMENEZ, 1764, I, V, p. 74).

<sup>1318</sup> *Idem*: 1681, fol. 23; 1698, fol. 23.

<sup>1319</sup> Se trata del **Calvario** de Van Der Weyden (óleo sobre tabla, 343 x 193 cm., PN, RMSLE [Museos], Inv. nº 10014602, POLERÓ, 1857, nº 53). Santos confunde el original con la copia realizada por Navarrete para la capilla de Valsaín, confusión que repite después XIMÉNEZ, 1764, p. 235. Se inventaría en la Entrega 1ª de 1574 como obra de Weyden: «Altar de la sacristía. Una tabla grande en que esta pintado C(h)risto Nuestro Señor en la cruz con Nuestra Señora y San(t) Juan de mano de Masse Rugier que estaua en el Bosque de Segouia, que tiene treze pies de alto y ocho de ancho. Estaua en la Cartuja de Brus(s)el(l)as.» (CHECA, 2013, p. 212, ZARCO, 1930, p. 198, nº 1028). La pintura presidió el altar de la Sacristía hasta la intervención de Velázquez en el verano de 1656, allí la describen Sigüenza: «En el altar que digo está de frente de la puerta está aquel crucifijo antiguo del tamaño del natural que dije arriba había copiado nuestro Mudo, singular pintura y tan bien entendido, que merece el lugar que tiene. Fingió el maestro un dosel de carmesí detrás, que hace salga mucho la figura, y creo que está tomada del natural, según la gran propiedad que muestra. A los lados tiene a nuestra Señora y San Juan, los rostros coloridos y de vivo sentimiento, harto buenas cabezas y el vestido y toda la ropa parece de claro y oscuro todo blanco, y las figuras de excelente planta y movimiento y todo el cuadro bien guarnecido. Hago memoria de sola esta pintura en la sacristía porque sirve de retablo y altar firme.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XV] 2000, vol. II, p. 655). A la copia del Mudo se refiere en el discurso V: «Copió luego un crucifijo grande y excelentísimo que está en el altar de la misma sacristía, muy del natural, aunque nuestra Señora y san Juan tienen las ropas no más que de blanco y negro. Contentóle mucho al rey esta copia, mandóla poner en una capilla que tiene en el bosque de Segovia.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, pp. 583-584).

También se menciona en la descripción atribuida a Van der Hamen: «Hay muchas pinturas muy buenas, y en particular un Cristo con Nuestra Señora y San Juan a sus lados que parece son de bulto, si no es que se miren muy de cerca.» (BNE, Ms. 2.058, ANDRÉS, 1973, p. 267). Lo describe Cassiano del Pozzo el 29 de junio de 1626: «*L’Altare è un crocifisso devotissimo con una Madonna vestita di bianco, e símilmente S. Giovanni cosa finissima, e che ha tal rilievo, che a distanza di due terzi d’essa non v’è che non lo giudichi di rilievo.*» (POZZO [1626], 2004, pp. 191 y 215). En el manuscrito de Ajuda: «El que está en el altar del testeroes un Christo crucificado con Nuestra Señora y San Juan. Traxo nuestro fundador de

Aparecimiento de Christo a la Madalena en el Huerto despues de resucitado, que viene del **Ticiano**, de muy buena traça; estaua esta en el Capitulo del Vicario. Otras ay aquí mas pequeñas, Copias del **Basan**, vn San Antonio de **Bosco**, y vn San Geronimo, y todas componen bastantemente esta Pieça.

---

[...] Esto es lo que toca al Coro, y a los Antecoros, y sus adornos. En viendolos, no parece, que puede llegar a mas la grandeza; mas en poniendo los ojos en la Capilla Mayor, se oluida todo, por la fuerça con que arrebatata la atencion su Magestad admirable, de que trataremos en el discurso siguiente.

## DISCURSO VII.

### De la Capilla Mayor de este Templo\*.

Todos los Santos Padres de la Iglesia, de comun acuerdo, quieren, y determinan, que el Altar Mayor en los Templos, que es como la Proa de la Naue, esté à Oriente; siendo assi, que el Tabernaculo de Moyses, y el Tem- / [1657, fol. 26] Templo de Salomon estauan al Occidente, y tenian la entrada a la parte Oriental; y aunque son muchas las razones desta diferencia, podemos reducirlas todas à vna; y es, que como por el primer pecado perdimos la habitacion del Parayso, que estaua à Oriente: saliendo del, caminauan los hijos de Adan àzia el Ocaso de la muerte; àzia el Reyno de la obscuridad. Mas viniendo al

---

Inglaterra esta pintura. No se sabe cómo es.» (BOUZA, 2000, p. 66), el dato que apunta acerca de la procedencia se ha podido confirmar recientemente.

Sobre la copia realizada por Navarrete el Mudo con destino a la capilla de Valsaín (Vid. Catálogo Navarrete, Logroño, 1995, pp. 262-265). Vid. BASSEGODA, 2002, p. 331.

\* La Capilla Mayor se estructura como un gran “tríptico” compuesto por el retablo mayor y los cenotafios reales, allí convergen a un mismo nivel la exaltación del Santísimo Sacramento, custodiado en el doble tabernáculo trazado por Herrera y la exaltación dinástica *ad eternum* representada por los grupos escultóricos de Carlos V y Felipe II. Sin duda, constituye el espacio más complejo y ricamente decorado de todo el Monasterio, para su descripción Francisco de los Santos se servirá fundamentalmente del Discurso XIV del Libro IV de fray José de Sigüenza, dedicado íntegramente a: “*La capilla mayor de este templo, retablo, custodia y sagrario, oratorios, y entierro de los Reyes*” (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 330-345). Para la explicación de la orientación del templo utilizará algunos pasajes del Discurso I dedicado a: “*Las cuatro fachadas principales de fuera de este edificio*” (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 199-206) y cuando haga referencia al hecho histórico de la traslación del Santísimo Sacramento, el 9 de agosto de 1586, recurrirá al Libro III, Discurso XIV que trata de “*El remate de la fábrica de la casa, templo y adornos de él [...]*” (SIGÜENZA [1605] 1986, pp. 105-115). Como iremos señalando, Santos omite los pasajes más “oscuros” desde el punto de vista descriptivo, dulcifica las duras críticas vertidas por Fray José hacia el retablo y en general, dota al discurso de una mayor coherencia topográfica, trazando un recorrido que comienza en las gradas y concluye con la pintura de la bóveda.

Mundo aquel Señor de la Luz, cuyo nombre es Oriente, y Sol de Iusticia, [**«Zach. ca. 6. c. 12».**] y poniendose en el Arbol de la Cruz, que miraua al Poniente, les enseñò el camino, la verdad, y la vida, como llamandolos, para que dexando aquella derrota siguiessen la de la luz; [**«Isai. c. 42. a. 6».**] y boluiendo el Rostro, le reconociessen por Restaurador de su felicidad perdida, y caminassen à èl, y para èl, desde el Poniente de la obscuridad, al Oriente de su Parayso de delicias, y claridades diuinas, restituidos a su pristina habitacion con muchas mejoras. Para significar, pues, esta dichosa buelta, quiere la tradicion antigua de la Iglesia, y San Clemente la pone entre las Apostolicas, que se entre à los Templos, caminando de Poniente à Oriente, y que estè a Oriente el Altar Mayor, donde se vea el Arbol principal de la Naue, que es el Arbol de la Cruz, con el fruto de la vida Christo Señor Nuestro Sacramentado<sup>1320</sup>; y assi se vè

---

<sup>1320</sup> Francisco de los Santos introduce el discurso con la explicación de la orientación de los templos, que Fray José había expuesto cuando describía los cuatro “lienzzos” exteriores del edificio: “*El principal y el de mayor adorno es el que llamamos del pórtico, que mira al Poniente, donde está la entrada general para todos, porque, siendo monasterio y templo, y al fin casa hecha para el servicio y culto divino, fue necesario guardase este orden y se entrase en ella caminando de Poniente a Oriente, tradición antigua en la Iglesia, y San Clemente la pone entre las Apostólicas. El templo de Salomón y el tabernáculo de Moisés miraban al Occidente, y así tenían la entrada a la parte oriental, donde estaba el vestíbulo. La razón de esta diferencia no es una, los santos dan muchas; bastará decir ahora que, como desterrados del Paraíso, que estaba en Oriente, caminaban los hombres al Occidente de la muerte, porque no estaba abierta la puerta del Paraíso, y todos bajaban a aquel Reino oscuro, aunque a diversos aposentos, o de perpetua muerte, o de cierta y segura esperanza, hasta que vino el Señor de la luz, que se llamó Vía, verdad y vida. Y puesto en el árbol de la Cruz, que, como dice San Juan Damasceno, miraba a Occidente, como llamando a los que huían, volvemos el rostro a él, y para él, de Poniente a Oriente. Así de común acuerdo todos los padres santos de la Iglesia quieren y mandan que el altar mayor, que es como la proa de esta nave (así se llama la iglesia en la lengua griega, nao) esté a Oriente, y puesto allí el árbol principal, y la antena de esta nao con su vela (la Cruz y el cuerpo de Jesucristo), miremos orando al que tiene por nombre Oriente, sol y luz de la Iglesia y de todos los hombres*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. I] 1986, pp. 200-201). Como ha estudiado Selina Blasco, la explicación de Sigüenza nos remite a *De Fede Orthodoxa*, Lib. IV, cap. XIII; “*De Adoratione ad Orientem*”: *Quoniam igitur Deus spirituale est lumen, & Sol iustitiae, ac Christus in litteris sacris Oriens appellatur, id circo nobis faciendum est, tu eam partem, qua Sol oritur, ipsi adorationis ergo assignemus... Ac praeterea ad hunc modum loquitur Scriptura, Plantavit Deus coeli ad Orientem, ubi hominem, quem essinxerat, collocavit, eumque violato praecepto expulit, atque e regione paradisi voluptatis constituit, hoc est ad Occasum. Quo sit, tu veteris patriae desiderio ad eam defixos oculos habemus, cum Deum adoramus. Sed & Mosis tabernaculum, velum et propitiatorium ad Ortum habebat, & tribus Juda. Tu reliquis praestantior, ad Ortum castra metabatur, & in celeberrimo illo Salomonis templo porta Domini sita erat. Tum etiam Dominus cum in cruce penderet, as Occasum prospiciebat (eoque nomine ita adoramus, tu eum abtueamur) ac rursus cum in coelum reciperetur, as Ortum esserabatur: sicque a discipulis adoratus est, atque ita venturus est, tu eum in coelum euntem conspexerunt: quemadmodum ipse quoque Dominus dixit, sicut fulgor exit ab Oriente, & paret usque in Occidentem, ita erit adventus filii hominis. Quo circa eius adventum opperientes, as Orientem adoramus*”. Sigüenza parece estar resumiendo a Jean-Etienne Durant en *De ritibus ecclesiae Catholicae Libri tres* (Roma, 1591, Lib. I, cap. III, 3-6, pp. 16-18), cuando señala: “*Unde nonnulli conuincunt in Ecclesia Christi crucifixi imaginem, occidentem respicere, tu cum primum in aedes sacras accedimus, oculis nostris oppositam Crucifixi effigiem, proni, facie ad ipsam conversa, Christum orientem versus adoremus*”, pasaje que significativamente va después de los capítulos dedicados a: “*Templorum forma oblonga, & in modum navis*” y “*Ecclesiae cur aliquando navis[...]*”. Citado en: BLASCO, 1999, t. II, pp. 8-9, nota 17. Sigüenza no introduce citas bíblicas ni en el manuscrito, ni en la obra impresa, sí aparecen, coincidiendo con Santos en lo que a Zacarías se refiere, en la traducción italiana de Ilario Mazzolari, *Le Reali Grandezze dell’ Ecuriale di Spagna* (Cremona, 1648): “*Zach. 6. Malach. 4. Ioan. 3.8.6.12.*” (BLASCO, 1999, t. II, p. 9, nota 18). Las citas de Santos, ambas del Antiguo Testamento: “*Zach. ca. 6. c. 12.*”: “*Así habla Yavé de los ejércitos, diciendo: He aquí que el varón cuyo nombre es "Germen", y del cual se producirá germinación, edificará el templo de Yavé, se revestirá de majestad, se sentará y*



puesto en execucion en este decentissimo Templo suyo. Al Oriente està la Capilla Mayor, con la fertilidad Diuina de esse Arbol, y de esse fruto en el Altar, juntamente con el Laurel de España, de quien coronò su deuocion Filipo, y la coronan todos sus Sucessores Católicos; y està tan hermosa, que es verdaderamente a los ojos de la atencion, vn Parayso; y tan rica, y de tanto primor en su Arquitectura, que admira a quantos la miran<sup>1321</sup>.

### Capilla Mayor.

Vn Arco, que resalta del Pilastron correspondiente al principal de los de en medio, es el que dà principio a la diuision de su capacidad, con buelta igual en la eleuacion, y desahogo a la de los demas, con sus Pilastras, Basas, y Capiteles; y desde que comienza la Capilla a salir del Quadro / [1657, fol. 26 vº] dro grande àzia Oriente, hasta la pared, que haze espaldas a la Custodia, tiene de largo setenta pies [19,6 m.]; y de ancho cinquenta y tres [14,84 m.], que es lo mismo, que la Naue Principal. A vn lado, y à otro se hazen dos Arcos de la misma Piedra Berroqueña, que llegan hasta la pared de enfrente, y dentro de sus claros, ò huecos, estàn los Oratorios de las Personas Reales<sup>1322</sup>.

---

*dominará en su trono, y el sacerdote se sentará en su solio, y habrá entre ambos consejo de paz”; “Isai. c. 42. a. 6.”: “Yo, Yavé, te he llamado en la justicia y te he tomado de la mano. Yo te he formado y te he puesto por alianza del pueblo y para luz de las gentes [...]” (Sagrada Biblia, 1965, pp. 923 y 1129).*

<sup>1321</sup> Santos termina glosando el valor simbólico de la orientación del templo, “proa” del monasterio, y significativamente elude la referencia que en este punto, hacia Sigüenza a Vitruvio: “*Aun los gentiles dieron también sus razones para poner los templos de sus dioses vanos de esta manera, como lo enseña el maestro de la Arquitectura Vitruvio*” [Cita al margen: “Vitruv., lib. 4, cap. 5”] (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. I] 1986, p. 201). Si tomamos la traducción de Vitruvio de Urrea (Alcalá de Henares, 1582), la más cercana cronológicamente al texto de Sigüenza, en el Capítulo V, Libro IV, dice: “*Los templos y casas de los inmortales, de tal manera se han de hazer, teniendo en cuenta con las regiones a donde han de mirar, que si otra cosa no lo impide, la ymagen que se ha de poner en la celda del templo, mire al Occidente, porque los que fueren a offrecer sacrificios, miren a la parte Oriental, y a la estatua que estuviere en el templo, y los Sacerdotes que reciben los sacrificios miren al templo y a Oriente, y las estatuas parezcan desde Oriente estar mirando a los que sacrifican, y a los que ruegan. Assí que todos los altares de los inmortales, de necesidad han de estar al Oriente*” (Lib. 4, cap. 5, fol. 55. Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p9, nota 19). Al introducir la cita vitruviana, Sigüenza se desmarcaba del discurso teológico de Durant, poniendo de relieve su deseo de hacer confluir sagrado y profano en la fábrica escurialense. La omisión de la cita por Francisco de los Santos viene a ejemplificar el cambio de signo operado. Fray Andrés Ximénez condensará lo ya condensado por Santos sin aportar nada significativo: XIMENEZ, 1764, P. III, Cap. III, fol. 236. Entre los testimonios de admiración está el del jesuita Juan de Mariana en su *De rege et regis institutione* (Toledo, 1599): “*En frente de la puerta principal brilla la capilla y el altar mayor, en cuya ejecución no parece sino que el arte luchó con la naturaleza y se excedió á sí misma.*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554).

<sup>1322</sup> Francisco de los Santos omite los dos primeros párrafos del discurso XIV de Sigüenza, en los que fray José subrayaba efusivamente la dificultad de describir la arquitectura con palabras, invocando indirectamente, la conveniencia de tener delante las Estampas de Herrera: “*Muchas son las cosas de que yo pudiera ahorrarme en estos discursos si todos entendieran las plantas, las montañas y perfiles, y muchas me esfuerzo a decir como puedo, que casi es imposible darlas a entender con la pluma, porque se tenga alguna noticia de ellas, y los que las ven advierten lo que quizá no atinaron sin tener alguna lumbre. ¿Cómo es posible significar la gracia, el ornato, la grandeza, la entereza, igualdad y la unidad y la majestad que todo este edificio representa, si la vista y el buen juicio no lo comprenden? Yo mismo me enfado de escribirlo, y jamás me harto de verlo, que esto tiene la arquitectura cuando se escribe. [...]*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 330). A continuación sigue la parte propiamente descriptiva: “*Tiene toda esta capilla, desde que comienza a salir del cuadro grande hacia Oriente hasta la ventana que está a las espaldas de la custodia, setenta pies en largo; el ancho, no contando los oratorios, lo mismo que la nave principal, que son cinquenta y tres pies. Divide esta que llamamos capilla mayor, de lo*

## Gradas de la Capilla.

Leuantanse desde la Iglesia doze Gradas, que atrauiessan de Pilar à Pilar, hasta la primera Mesa, todas de laspe colorado de mucho pulimento, y de my grandes pieças, y tan capaces, que se sientan en ellas, el Colegio, Conuento, y Seminario à oyr los Sermones, y caben todos sin estrecharse<sup>1323</sup>. La Mesa, ò

---

*demás de la basílica grande, un arco, que resalta con sus pilastras, basas y capiteles, y desde el pilastrón que responde al principal de los cuatro grandes de en medio se conoce la división por los resaltes de las tres pilastras, una tras otra juntas, y allí asienta la primera grada. Después se hace un arco de cada parte, que llega hasta la pared del altar mayor, de la misma piedra berroqueña, y dentro de este arco encajan los entierros y oratorios, como veremos*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986 pp. 330-331). Si como recomienda Fray José, ponemos en relación su texto con el *Octavo Diseño* de Herrera, que representa la *Ortografía del Retablo Mayor*, podemos llegar a entender tanto las dificultades descriptivas como el esfuerzo llevado a cabo para hacer comprensible a un lector profano aspectos como el lugar que ocupan los cenotafios reales, así como la triple vibración de perfiles que presentan las pilastras de enlace con la nave principal: "*una tras otra juntas*", vibración que se hace extensiva al entablamento, cornisa y arcos de la bóveda, quizá en un intento por prolongar ópticamente la profundidad del espacio. La complejidad espacial de la Capilla Mayor requería una vista en perspectiva que permitiera visualizar didácticamente todos sus elementos, así surgió la última estampa grabada por Perret que representa la *Perspectiva del presbiterio de la Iglesia: capilla mayor, retablo y enterramientos*, fechada en 1598, un año después de la muerte de Herrera. Todo parece indicar que Sigüenza no tuvo acceso al grabado (BLASCO, 1999, t. II, pp. 435-438) y que éste permaneció en manos de Felipe III hasta que en 1619 la comunidad jerónima se plantea la reimpresión en el propio Monasterio, de la Estampas de Herrera, surgiendo entonces la posibilidad de añadir a la serie, la perspectiva hasta entonces inédita (*Actos Capitulares*, 5 abril de 1619). Según Bustamante, el proyecto de reimpresión nunca se llevó por el coste que suponía, estampándose únicamente la perspectiva de la Capilla Mayor (*vid*: BUSTAMANTE, 1996, p. 646) en una tirada que debió ser muy limitada, lo que explica la escasez de ejemplares conocidos. Hoy día solamente se han identificado dos, uno en la Biblioteca Nacional de Madrid (desaparecido desde 1963) y otro en la Bibliothèque Nationale de París (SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, pp. 250-252 y 365). Francisco de los Santos no menciona la última estampa de Perret, aunque la mayor "soltura" y claridad de su descripción, con respecto a la más "esforzada" y oscura de fray José, podría hacernos pensar que se sirvió de ella. No obstante, la mayor claridad del discurso de Santos, se produce simplemente al omitir todas aquellas cuestiones problemáticas en las que Sigüenza se había adentrado, como es el caso de la mencionada triple vibración de perfiles de las pilastras.

<sup>1323</sup> Fray Juan de San Jerónimo anota en sus *Memorias* que: "*En 2 días del mes de agosto de 86 se acabó de losar las gradas de la iglesia [...]*" (SAN JERÓNIMO [1845] 1984, p. 401). Fray Antonio de Villacastín anota que el: "*Sábado, dos días de agosto de 1586 años, se acabó de losar las gradas de la iglesia [...]*" (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 60). El orden del discurso, que da comienzo por las gradas, ya estaba pautado en el *Sumario* de Herrera, en la explicación al *Primer Diseño* ya se señala: "[...] *gradas que se veen en este diseño que atrauiessan toda la capilla mayor, y son de jaspe hermosissimo*" (HERRERA, [1589] 1998, fols. 8-8vº); en el *Octavo Diseño*, con la letra "M": "[...] *para subir al altar mayor se suben desde este suelo, o plaça. 7. gradas, y para baxar hasta. N. que es suelo del templo se baxan doze gradas*" (HERRERA, [1589] 1998, fol. 29). Diego Pérez de Mesa menciona también las gradas aunque las cuenta mal: "[...] *se sube al altar mayor por diez y seys o diez y siete gradas de jaspe fino. Estas atrauiessan toda la naue de en medio, donde esta el altar mayor*" (PÉREZ DE MESA, [1590] 1966, p. 142). Tampoco acierta en el número de escalones Paulo Morigi: "*En el fondo de la iglesia está la capilla mayor, a donde se asciende por trece escalones de excelente jaspe[...]*" (MORIGI, [1593] 1970, p. 18). Juan Alonso de Almela precisa las medidas y procedencia de los materiales empleados: "*Entrase en la capilla mayor por doce gradas o escalones de jaspe leonado de las canteras de Espeja, anchos de pie y medio, y largos de 44 pies; todos de muy grandes piezas y descansados y muy labrados y pulidos [...]*" (ALMELA, [1594] 1962, p. 31). Jehan de Lhermite es el primero que menciona el uso de las gradas para colegiales y seminaristas, noticia que recoge Sigüenza y después Santos: "[...] *se sube por doce escalones de jaspe tan bien pulimentado que parece un espejo, y es esta escalera tan ancha y espaciosa que son muchos los colegiales y seminaristas que se sientan allí encima muy fácilmente cuando hay sermón y prédica*" (LHERMITE, [1597] 2005, p. 327). El padre Juan de Mariana: "*Conducen al pié del ara,*

Plaça, que se haze encima, tiene quinze pies [4,2 m.] hasta las otras Gradadas mas cercanas al Altar, y atrauies a toda la distancia, que ay de vnos a otros Oratorios; vistese de Marmoles, y Jaspes de diuersos colores, blancos, verdes, encarnados, embutidos, chapados, y enjamblados vnos con otros, formando vistosos compartimientos, cuyo lustre, y claridad, no parece que se hizo para que lo pisassen hombres, sino Angeles, ò Ministros de Dios, que todo ha de ser vno, quando caminan por alli al Sacrificio<sup>1324</sup>.

Otras cinco Gradadas se suben desde esta Mesa, de la misma forma, y materia; si bien hazen vna buelta por los lados, con que están mas recogidas, porque no estoruen las entradas à los Oratorios de vna parte, y de otra; y sobre ella se haze la segunda Mesa de otros quinze pies [4,2 m.] por la frente de las Gradadas, hasta las Puertas del Sagrario, que tienen en medio al Altar, con la misma diferencia de labores, que forman los Marmoles, y Jaspes vistosamente.

---

*construidas de piedra verde y encarnada, diez y ocho gradadas espaciosas [...]* (MARIANA [1599] 1950, t. II, p.554). Fray José de Sigüenza es el único que observa que las tres primeras gradadas de abajo “*dejan libre la base de las pilastras principales*”, detalle que omite Francisco de los Santos y que aunque hoy día es difícil de apreciar al estar en ese punto los púlpitos instalados por Fernando VII, se evidencia perfectamente en la *Perspectiva de la Capilla Mayor* grabada por Perret, aunque allí son cuatro, y no tres, los escalones que dejan ver la base de las pilastras: “[...] *Las gradadas primeras que se levantan desde la iglesia a la primera mesa del altar mayor son doce, atraviesan de pilar a pilar: salvo las tres primeras de abajo, que dejan libre la basa de las pilastras principales. La materia es de jaspe colorado, de extremado polimento y piezas muy grandes. En ellas se asienta el colegio, y convento, y seminario, a oír los sermones: tan capaces son, que caben todos sin apretarse*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986 p. 331). Cassiano del Pozzo también mencionaba y contaba las gradadas: “*Se entró en la iglesia, y se fue caminando hasta la escalera del altar grande que tiene doce escalones larguísimos y anchísimos, hechos de brocatel amarillo con mezcla de rojo*” (POZZO, [1626] 2004, p. 209). Antoine de Brunel: “*Se llega al altar mayor por tres magníficas gradadas de mármol rojo [...]*” (BRUNEL [1664], 1999, vol. III, p. 286). El marqués Filippo Corsini, que acompaña a Cosimo III de Medici en su viaje por España, apunta también el número de gradadas: “*L’altar maggiore al quale si sale per 12 scalini è tutto di marmi di vari colori assai grande [...]*” (CORSINI, [1668] 1933, p. 128, nota 1). Madame d’Aulnoy: “[...] *se sube al altar por diecisiete escalones de pórvido.*” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>1324</sup> En el Sumario de Herrera, en la explicación al *Primer Diseño*, con la letra “F”: “*Plaça para el seruicio del Altar mayor esta toda losada de varios jaspes de diuersas colores, y de hermosos compartimientos*” (HERRERA, [1589] 1998, fol. 8). En el *Octavo Diseño*, con la letra “M”: “*A este andar ay la plaça delante del altar mayor, que es adonde salen de la Sacristia con el seruicio para los oficios diuinos [...]*” (HERRERA, [1589] 1998, fol. 29). Paulo Morigi también anotaba la belleza del enlosado de esta parte de la Capilla Mayor, visible en la *Perspectiva* grabada por Perret en 1598: “[...] *aquí hay también un pavimento bellissimo [...]*” (MORIGI, [1593] 1970, p. 18). Juan Alonso de Almela: “[...] *hay un llano o descanso labrado y bien losado de diferentes jaspes, verdes y leonado y mármol blanco, que todos hacen lazos y labor a la vista apacibles y graciosos*” (ALMELA, [1594] 1962, p. 31). Lhermite también se detenía en este punto: “*Y después de subir estas gradadas llegamos a una bellissima superficie plana muy rica y curiosamente pavimentada con diferentes especies de piedras de jaspe rojo y verde entreveradas y perfiladas con un mármol blanco que complace maravillosamente a la vista, y se presenta esta superficie tan bien unificada y pulimentada que si la persona que la pisa no se cuida fácilmente podría deslizarse como si patinara por encima del hielo*” (LHERMITE, [1597] 2005, pp. 327-328). También Juan de Mariana: “*Adornan el piso de la capilla y el de todo el templo piedras de distintos colores en forma de cuadros elegantemente ordenadas y dispuestas.*” (MARIANA [1599]1950, t. II, p. 554). Francisco de los Santos, sin añadir ninguna apreciación nueva, sigue punto por punto la descripción de Sigüenza, subrayando la función de sacrificio eucarístico del altar: “[...] *Luego, encima, se hace una mesa o plaza anchurosa que camina por quinze pies hacia el altar, y lo atraviesa todo. Esta vestida de mármoles y jaspes de diuersos colores: blancos, verdes, encarnados, embutidos, chapados y enjamblados unos con otros, haciendo lindos compartimientos, con tanto lustre y resplandor, que no parece se hizo para pisarla hombres, sino ángeles o ministros diuinos, y así es ello*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986 p. 331).

Luego subiendo otras dos Gradass, que bueluen en derredor, y son con las que se entra en el Altar Mayor, se haze la vltima Mesa, en que està de pies el Sacerdote con sus Ministros<sup>1325</sup>.

### Altar Mayor.

El Altar es tambien de Iaspes, y Marmoles entallados, y la Mesa dèl, es vna Piedra riquissima de vn Iaspe, de lar- / [1657, fol. 27] largo de doze pies [3,36 m.], toda consagrada; de ancho tiene cinco quartas y mas, contando vna Grada, que està en ella, donde se ponen, Cruz, Candeleros, Reliquias, y otros adornos preciosos. No arrima a la pared el Altar, sino que queda en Isla, para que por las espaldas se pueda llegar a quitar, ò poner lo que fuere necessario en aquella tan Real Mesa<sup>1326</sup>.

---

<sup>1325</sup> Herrera en el *Sumario*, en la explicación al *Primer Diseño*, con la letra "A": [...] y toda la plaça que ay para su seruicio esta toda losada de jaspes de varias colores, y las gradass por donde se sube al Altar, y que estan por los tres lados como theatro, son de jaspe" (HERRERA, [1589] 1998, fols. 7vº-8). Morigi sin detenerse en este punto, se limita a contar las gradass en torno al altar: "[...] después se avanza otras cinco pequeñas gradass para llegar al altar mayor [...]" (MORIGI, [1593] 1970, p. 18). Juan Alonso de Almela: "Hay después de este descanso y plano para subir al altar mayor otras siete gradass del mismo jaspe leonado y muy lisamente labrado, no tan largas como las docess primeras, porque éstas tienen dos llanos a los lados del altar mayor, solados de las mismas diferencias de jaspes y mármol" (ALMELA, [1594] 1962, p. 31). Lhermite: "De aquí se suben todavía otros siete escalones antes de llegar a la planta del altar mayor, que también está hecho con jaspes y mármoles muy ricos y de diferentes colores" (LHERMITE, [1597] 2005, p. 328). Fray José de Sigüenza: "Desde esta mesa se suben luego otras cinco gradass de la misma forma y materia, y porque no estorben las entradas a los oratorios de una parte y otra, no lo atraviesan todo, sino hacen una vuelta por los lados. Luego se hace la segunda mesa de otros quince pies por la frente de las gradass hasta las puertas del sagrario, con la misma hermosura de jaspes y labores de mármoles varios; en ella se levantan otras dos gradass que vuelven alrededor, y son con las que se entra en el altar mayor, donde hacen otra mesa, en que está de pies el sacerdote con sus ministros" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 331). La similitud con el texto de Francisco de los Santos es tan evidente que casi no necesita comentario, fray Francisco repite la distinción hecha por Sigüenza entre las dos últimas gradass que rodean la mesa del altar y las cinco anteriores, que en el manuscrito, siguiendo a Herrera, decía "que están por los tres lados como theatro" (BLASCO, 1999, t. II, p. 438, nota 7).

<sup>1326</sup> El altar mayor mide 1'5 m. de alto, su colocación "en isla" la menciona Herrera en la explicación al *Primer Diseño* del *Sumario*, con la letra "A": "Altar mayor hecho de jaspes, esta en isla, porque de tras del se pueda andar, quitando y poniendo las cosas para el seruicio del necesarias [...]" (HERRERA, [1589] 1998, fol. 7vº). En la explicación al *Octavo Diseño*, designa con la letra "I": "Altar Mayor compuesto de compartimientos de jaspes y marmoles", y con la letra "G": "Grada que esta encima del altar mayor donde se ponen cruces, candeleros y otras cosas del ornato del altar" (HERRERA, [1589] 1998, fol. 29). También lo recoge Juan Alonso de Almela: "Está el altar mayor de esta real capilla hecho con varios compartimientos y mármoles de jaspes que hacen variedad de labor, y es todo aislado para que por detrás de él haya comodidad de ser servido y administrado, en los sacrificios de las cosas necesarias de quitar y poner; y es tan hermoso y vistoso, que aunque no tuviese ornamentos, él, por sí, es muy de ver y que parece en sí adornado de ricos y hermosos frontales" (ALMELA, [1594] 1962, pp. 31-32). Lhermite: "Tiene este altar una grandeza proporcionada y está un poco desviado en relación al pedestal del gran retablo, de modo que se lo puede rodear" (LHERMITE, [1597] 2005, p. 328). Siguiendo el mismo orden, la descripción de Sigüenza que resume Santos: "Por todas estas gradass y mesas se llega hasta el altar, que también es de jaspes y de mármoles entallados o enjamblados, salvo la mesa de él, que es una rica piedra de jaspe, y toda ara consagrada: el largo es de doce pies y medio, y el ancho de cinco cuartas y más, contando una grada que tiene encima del mismo jaspe, donde se ponen cruz, candeleros, reliquias y otros hermosos adornos. Túvose cuidado no arrimarse a la pared, sino que quedase en isla, para que por las espaldas y sin ofender al sacerdote ni a la vista se pudiese llegar a quitar y poner lo que fuese menester en aquella tan real mesa" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 331). Por su parte, Cassiano del Pozzo recordaba la rica decoración de la "grada" del altar mayor durante la misa oficiada el 29 de junio de 1626, estando el altar "adornado a juego con los mantos pluviales [...] de recamo de oro sobre

---

[1667, fol. 29]<sup>1327</sup>

[...] [«*Missas Cantadas*».] donde cada dia se celebran tres Missas Cantadas, y los dias solemnes es muy de ver la grandeza con que se celebran.

---

### Credencias, y Presbyterio.

Acompañanle a los lados dos Credencias, ò Aparadores, de las mismas maderas de las Sillas del Coro, labrados con todo primor, para poner los Calices, Portapaces, y Hostiarios, Libros, Fuentes, Paños de seda, y de olanda, para los Ministerios todos de aquel combite Diuinos; y de cada parte dos assientos, donde el Sacerdote con sus Ministros se sienta a su tiempo, quando celebra: y el otro sirue, para quando vienen Prelados señalados, como Nuncios, Cardenales, y otros; y desde alli oyen la Missa. Dan mucha gracia, y Magestad à todo esto, vnos Balcones de Bronce dorado, que están junto a estos assientos, y las Puertas del Sagrario, que ocupan el medio, que ay entre el Altar, y las Credencias<sup>1328</sup>. Mas en leuantando la

---

*raso rojo, con el remate que lo ceñía de recamo muy bien realzado en oro, y con grandes perlas incrustadas y joyas [...] Sobre el altar los dos escalones del mueble sobre los que se colocaban los candeleros tenían el mismo remate, con las mismas joyas y perlas.*" (POZZO, [1626] 2004, p. 211).

<sup>1327</sup> *Idem*: 1681, fol. 24; 1698, fol. 24.

<sup>1328</sup> Los asientos citados, compuestos con pilastras pareadas de orden toscano cierran los ángulos de la Capilla Mayor, adosándose a las pilastras del fondo y escamoteando los accesos a las escaleras de caracol que conectan con el deambulatorio de la cornisa (ORTEGA VIDAL, 2000, p. 149, nota 52). Juan Alonso de Almela nos ofrece la descripción más completa tanto de los asientos, como de los aparadores o credencias y de las barandillas de bronce dorado: "*Tienen estos dos planos sus asientos y arrimos de grande obra y artificio de maderas varias curiosas de España y de las Indias, hechos que son de cedro y de ébano y de cornicabra y de boj y nogal y encina, que hacen varios colores y graciosas labores. Tienen también estos dos planos, cada uno a su lado para el servicio de la plata en las fiestas del prior y del vicario, un aparador pequeño muy galano y labrado de las dichas varias maderas, y tienen también estos dos planos dos antepechos a forma de corredores de bronce dorado, maravillosamente labrado como torneado.*" (ALMELA, [1594] 1962, p. 31). El padre Juan de Mariana parece referirse a esta parte de la Capilla Mayor cuando apunta que encima de las gradas hay: "[...] *cuatro pequeñas tribunas de jaspe encarnado y de variado pavimento, desde donde asiste el príncipe á los sacrificios divinos sin aparato y sin sumiller de cortina como de costumbre.*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza: "*A los lados tiene dos credencias o aparadores labrados con primor, de las mismas maderas de las sillas del coro, para poner los calices, portapaces y hostiarios, libros, fuentes, paños de seda y de holanda, para todos los misterios de aquella cena divina. Hay también de cada parte dos asientos, donde a su tiempo se sienta el sacerdote que celebra con sus ministros, y el otro sirve para cuando vienen Prelados señalados, como Nuncio de Su Santidad, Cardenales y otros, y desde allí oyen la misa; están juntos con estos asientos unos balcones de bronce dorados que suplen lo que no tomaron las gradas postreras por amor de las puertas de los oratorios, y dan mucha gracia y majestad a todo esto. El altar queda también muy acompañado con las credencias, y más con las dos puertas del sagrario, que están entre las mismas credencias y el altar*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 331-332). También menciona las credencias Antoine de Brunel: "[...] *en los costados mesas o reclinatorios, con figuras de la misma materia*" (BRUNEL [1664] 1999, vol. III, p. 286).

vista, se ve en el Retablo, y Custodia la Fabrica mas valiente, que puede significar la ponderacion; obra digna del Real animo del Prudentissimo Monarca Filipo Segundo, y sin segunda en el valor, y estima<sup>1329</sup>.

### **Retablo Principal<sup>1330</sup>.**

Todos los ordenes de la buena Arquitectura, se ponen a los ojos en el Retablo, sino es el Toscano; y en ellos todos los primores del Arte, y todas las vizarrias de la execucion<sup>1331</sup>. Su materia es de finissimos

---

<sup>1329</sup> En este punto Francisco de los Santos, “al hacernos levantar la vista” introduce una nota de dinamismo significativa con respecto al texto de Sigüenza, sirviéndole de preámbulo a la descripción de los elementos más importantes de la Capilla Mayor: retablo, tabernáculo y cenotafios reales. A partir de aquí procurará omitir las consideraciones negativas sobre el retablo que plantea fray José de Sigüenza: “*El retablo es una valentísima y admirable fábrica, de mucho más valor y estima que apariencia; los jaspes, desde lejos, no lucen mucho, más llegándose cerca descubren bien lo que es, obra real y del ánimo de Felipe II [...]*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 332). Para Sigüenza el retablo fracasa en la “apariencia”, idea que explicaba de forma más contundente en el manuscrito: “*El Retablo de este altar aunque es muy precioso no sale ni luce mucho desde lejos (esto tienen las cosas que no se han probado ni la experientia nos ha dicho lo que más aplaze), aunque llegándose cerca descubre una grandeza admirable y muestra que es obra real*” (BLASCO, 1999, t. II, pp. 441-442, nota 18). Consideración negativa del resultado final del conjunto, que Francisco de los Santos procura omitir y que no encontramos en ningún otro cronista. Significativos en este sentido son los elogios de Cabrera de Córdoba: “*Mirado este retablo todo junto, confunde, espanta y mucho su grandeza, que del celeste trono es el trasunto en la materia, forma y en belleza; porque está allí tan en su punto, con tanta perfección y fortaleza, que pensarle igualar cosa terrena será imposible y de razón ajena.*” (CABRERA DE CÓRDOBA, [c.1590] 1975, pp. 182 y ss.); Paulo Morigi: “[...] *se alza un retablo muy singular y quizá único en todo el mundo [...]*” (MORIGI, [1593] 1970, p. 18); y Juan Alonso de Almela: “*sin duda ninguna, el mejor del mundo*” (ALMELA, [1594] 1962, p. 33). Ni siquiera el crítico Juan de Mariana reprocha nada al retablo: “*Enfrente de la puerta principal brilla la capilla y el altar mayor, en cuya ejecución no parece sino que el arte luchó con la naturaleza y se excedió a sí misma*” (MARIANA [1599] 1950, p. 554). En 1611 el caballero polaco Jacobo Sobieski, en su *Diario* de viaje por España refiere con entusiasmo la grandeza y coste de la iglesia: “[...] *llena de hermosos mármoles y varias piedras, especialmente en el presbiterio y altar mayor, que es de admirable construcción; allí tienen los reyes de España sus panteones, donde se entierran con todas sus familias; allí hay sepulcros de Carlos V y Felipe II, hijo suyo, con lápidas e inscripciones correspondientes*” (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187). François Bertaut en 1659: “*La iglesia es muy rica y está muy adornada, tanto de cuadros de excelentes pintores como de figuras de bonce dorado muy bien trabajadas. El altar, que está elevado más de quince escalones que el resto de la iglesia, es de un dibujo muy bonito, enriquecido de columnas de jaspe, de mármol y de otras piedras, y de varias estatuas de bronce dorado*” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455).

<sup>1330</sup> Fray Antonio de Villacastín refiere: “*Acabóse de asentar el retablo del altar mayor y los oratorios y entierros de los Reyes en fin de marzo de 1586 años*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 60).

<sup>1331</sup> Herrera en el *Sumario* no menciona los órdenes de arquitectura utilizados en el retablo, tampoco Pérez de Mesa, ni Paulo Morigi. Cabrera de Córdoba cita tres órdenes aunque no menciona cuáles: “*Tres órdenes la máquina ha tenido de columnas muy altas, estriadas [...]*” (CABRERA DE CÓRDOBA, [c.1590] 1975, pp. 182-183). Juan Alonso de Almela es el primero que menciona el uso de los cuatro órdenes: “*Están estas dichas 18 columnas en cuatro órdenes; en la primera, seis grandes, estriadas de obra dórica [...]*” el segundo “*de obra jónica [...]*”, el tercero “*de obra corintia [...]*” y el último “*de obra compuesta*” (ALMELA, [1594] 1962, p. 33). Nótese que Almela utiliza el término “obra” lo que pone de manifiesto la desigual asimilación del término “orden”, que encontramos utilizado por primera vez en la traducción castellana de los libros III y IV de Serlio por Francisco de Villalpando (Toledo, 1552): *vid*: MARÍAS, 1983, p. 9. Jehan de Lhermite también cita los cuatro órdenes: “[...] *tiene cuatro diferentes pisos de columnas colocadas unas encima de otras de los cuatro principales órdenes arquitectónicos, dórico, jónico, ático y compuesto, y tienen estas columnas los elementos requeridos, que son arquitrabes, frisos y cornisas, según el orden de su arquitectura [...]*” (LHERMITE, [1597] 2005, p. 328). Juan de Mariana describe el retablo aunque lo denomina tabernáculo: “[...] *compuesto de diez y ocho columnas, no pequeñas, de piedra roja, no encarnada, con vetas blancas y manchas amarillas, distribuidas seis en el primero y segundo cuerpo, cuatro en el tercero y dos en el cuarto [...]* Tiene este tabernáculo, compuestos de la

laspes, y Bronce dorado a fuego, que es de mucha costa. Vn Podio, ò Pedestal de Iaspes colorados, con algunos compartimientos de otros verdes, que tiene diez pies [2,8 m.] de alto, y corre de parte a parte toda la distancia, dà assiento à seis Colunas fuertes de orden Dorico, con que comienza su maquina; estas hazen cinco claros; el de en medio es de onze pies y medio [3, 22 m.] por el escapo baxo de la Coluna, y aqui tiene su lugar la Custodia, y sobre ella las demas Historias principales, que en / [1657, fol. 27 vº] en el mismo claro de los otros Ordenes, van subiendo hasta el remate<sup>1332</sup>. Los de los lados son de à siete pies

---

*misma materia y de una piedra verde, nichos y urnas para estatuas, tríglifos, caulículos, tenias y metopas, dispuestos todos de manera que formen como la fachada de un edificio elegante en que se han guardado todas las reglas arquitectónicas.*" (MARIANA [1599] 1950, p. 554). Aunque no especifica los órdenes arquitectónicos empleados, Juan de Mariana es el primero que considera que en el retablo confluyen "todos los géneros de la buena arquitectura", expresión que encontramos formulada después en Sigüenza, de donde la toma Francisco de los Santos: "[...]La forma es de todos los géneros de la buena arquitectura, excepto el orden toscano, que no venía aquí a propósito, y aunque en las estampas que se imprimieron hay un papel grande que muestra claro todo lo que hay en este retablo, y allí se ve brevemente y con mucho gusto, porque no quede aquí este vacío, haré la relación de él como mejor supiere" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 332). En el manuscrito, fray José explicaba mejor las razones de la exclusión del orden toscano, alegando que "es para cosas más groseras y de campo" (BLASCO, 1999, t. II, p. 442, nota 18), lo que denota el conocimiento de la tratadística italiana al uso (fundamentalmente: Serlio, Libro IV: "Del ornamento rústico"). Santos omite la referencia indirecta de fray José al *Octavo Diseño* de Herrera, el "papel grande que muestra claro todo lo que hay en este retablo". Fray José elude deliberadamente citar a Herrera en la edición impresa, aunque en el manuscrito era explícito: "en los diseños y estampas de esta casa que imprimió el Architecto Juan de Herrera ay uno entero de este retablo [...]" (BLASCO, 1999, t. II, p. 442, nota 18). En ningún momento se le atribuye explícitamente a Herrera la traza del retablo, cuya ejecución se contrata el 10 de enero de 1579, ocupándose Pompeo Leoni de los bronce (esculturas y elementos arquitectónicos), Jacopo da Trezzo del tabernáculo y Giovanni Baptista Comane de la obra de jaspe y mármol (*vid*: MULCAHY, 1992, p. 171; BUSTAMANTE, 1993, p. 54). Portabales Pichel apuntó que la idea general del retablo podría deberse al propio Felipe II, sirviendo de inspiración un pequeño retablo portátil de plata, bronce y esmalte, que había pertenecido a Carlos V (PORTABALES, 1952, pp. 96-102). Sobre la idea de Portabales vuelve Mulcahy, considerando que Herrera "traduciría a dibujos las ideas del Rey" (MULCAHY, 1992, p. 148). Por el contrario, Bustamante cotejando las trazas conservadas, considera irrefutable la atribución a Herrera del retablo (*vid*: BUSTAMANTE, 1993, p.45 ; 1994, pp. 286-289; 1995-1996, p. 71; 1998, p. 60). Madame de'Aulnoy: "El retablo del altar mayor está compuesto por cuatro órdenes de columnas de jaspe [...]" (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>1332</sup> El podio o zócalo, de 2,25 m. de altura, sobre el que asientan las columnas del retablo, ya lo mencionaba Herrera en la explicación del *Octavo Diseño*, con la letra "G": "Podio sobre que carga y esta assentado todo el retablo y custodia, o tabernaculo grande. Todo este Podio es de jaspe con algunos compartimientos de diuersos colores de jaspes, sobre el [que] carga esta machina del retablo [...]" (HERRERA, [1589] 1998, fols. 28-28vº). Juan Alonso de Almela glosa lo expuesto por Herrera y observa además que el podio del retablo se corresponde con el podio de los cenotafios reales: "Hay por la parte de atrás un paso bueno de espacio de este dicho altar al podio sobre que carga y está asentado y estriba todo el retablo y custodia o tabernáculo grande; todo este podio es de jaspes de diversos colores, y va continuando por la parte de fuera de los oratorios de las personas reales, sobre el cual se carga el retablo y custodia [...]" (ALMELA, [1594] 1962, p. 33). Lhermite también mencionaba el podio: "Este gran retablo está cimentado y asentado sobre un gran pedestal de jaspe rojo y verde [...]" (LHERMITE, [1597] 2005, p. 328). Sigüenza recoge todo lo dicho sobre la riqueza de materiales y organiza el material en función del espacio arquitectónico, que por primera vez comienza a ser mensurable: "[...] la materia toda, ya digo, es de finísimos jaspes, metal y bronce dorado a fuego, cosa de mucha costa. [...] Encima de la segunda mesa dijimos se levanta un podio o pedestal de jaspe colorado, con algunos compartimientos de jaspe verde, que distinguen el claro de los intercolumnios que sobre él asientan. Tiene poco menos de diez pies de alto, con el friso y cornija. Sobre él asientan luego seis columnas de orden dórico, que hacen cinco claros; el de en medio tiene once pies y medio, por el escapo bajo de la columna, y aquí asientan la

[1,96 m.] de ancho, poco menos; y los dos extremos, de quatro y medio [1, 26 m.]; de suerte, que guardan la proporcion Sexquialtera<sup>1333</sup>.

Las Basas, y Capiteles destas, y de todas las Colunas de los demas Ordenes, y de las Pilastras, que tienen detras; porque lo digamos de vna vez, son de Bronce dorado a fuego, con la diferencia de primorosas labores, que vsaron los Antiguos, sin faltar al estilo, ni romper el buen orden. Las Cañas son de laspes, de hermoso pulimento, istriadas todas, aunque de diuerso modo, ya de esquina viua, ya con interualo; y en este primer orden, los Triglifos son dorados, y las Metopas de diuersos laspes. El grueso de las Colunas es de dos pies y medio [70 cm.] de diámetro; y el alto todo con Basa, y Chapitel de diez y siete y medio [4,90 m.]<sup>1334</sup>.

---

*custodia y las demás historias principales que van en el mismo claro de las otras órdenes, subiendo hasta el remate*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 332).

<sup>1333</sup> La mención a la proporción sesquiáltera la recoge Santos de Sigüenza: "*Los dos que están luego a los lados son de a siete pies de ancho, poco menos; los dos extremos, de quatro y medio, de suerte que guardan la proporción sexquialtera*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 332). Fray José había explicado la proporción sesquiáltera en el Discurso III, refiriéndose a las puertas y ventanas de los claustros pequeños: "*Las puertas y ventanas de estos cuatro claustros, las de las celdas, y de las piezas mayores, de ordinario son en proporción dupla, salvo las que hacen frente en los testeros de los claustros y tránsitos, que son proporción sexquialtera, porque son comunes, y porque ocupasen más el ancho, de suerte que tienen de alto el ancho y más la mitad del mismo ancho*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. III] 1986, p. 225). La explicación la recoge también Santos: "*Las Puertas, y Ventanas de estos quatro Claustros, y las de las Celdas, y Salas mayores, son comunmente de proporcion dupla; fuera de las que hazen frente en los testeros de los Claustros, y transitos, que son de proporcion sexquialtera, que es la altura de el ancho, y la mitad mas del ancho mismo; [...]*" (SANTOS, 1657, L. I, D. X, fol. 57). Vitruvio explica la proporción sesquiáltera en función del número seis, en la edición de Urrea (Alcalá de Henares, 1582): "*Los Mathematicos dicen ser perfecto el numero seys, [...] Tiene el seys perfecto quando crece en la quenta sobre seys, juntando uno llaman los Griegos Ephecton... luntada la mitad, que hazen nueve, llámase Sexquialtero*" (Libro III, cap. I, fols. 35v.-36. Citado en: BLASCO, 1999, t. II, pp. 92-93, nota 74).

<sup>1334</sup> Herrera describe las columnas y demás elementos del retablo en la explicación al *Octavo Diseño*: "*[...]cuyas columnas son todas en isla con sus pilastras detrás dellas de jaspe verde y colorado, y las columnas todas son de jaspes colorados que tiran a leonado, los capiteles y vasas son de metal dorado al fuego, los triglifos y denticulos y modillones que ay en este dicho retablo, son otro si de metal dorado, las metopas son de diuersos jaspes finissimos: los quadramentos de los pedestales son por el consiguiente de finissimos jaspes de varios colores. De suerte que todo este retablo es compuesto de solo diuersidades de jaspes, y de metal labrado y dorado*" (HERRERA, [1589] 1998, fols. 28-28vº). En términos similares describe Almela el retablo: "*[...]es hecho de dieciocho grandes y altas columnas de jaspe leonado y estriadas con sus basas y capiteles, triglifos y denticulos y modillones que son de metal dorado, y las metopas de diuersos jaspes finisimos, y los quadramentos de los pedestales son de finisimos jaspes de varios colores, y todas las dichas columnas están en isla con sus pilastras detrás de ellas de jaspe verde y colorado [...]*" (ALMELA, [1594] 1962, p. 33). También Lhermite: "*[...] las basas, capiteles, triglifos y relieves están dentados con adornos de bronce dorado que enriquecen grandemente la obra*" (LHERMITE, [1597] 2005, p. 328). Fray José de Sigüenza: "*Las basas y capiteles de estas y de todas las columnas de los demás órdenes, porque lo digamos de una vez, son de bronce dorado a fuego y con todo aquel primor y labores que sufren y usaron los antiguos, sin que en cosa rompan el buen orden. Las cañas de ellas son todas de jaspe con lindo pulimento; no son todas enteras, aunque sí muchas de ellas, mas de tan finas juntas, que no es fácil de conocerse por donde juntan. En todos los órdenes están estiradas de arriba abajo, aunque de diversa manera: unas de esquina viva y otras con intervalos; esto es común a todas las columnas de todos los quatro órdenes. Detrás tienen sus pilastras cuadradas, con basas y capiteles dorados de la misma manera. En este primer orden, los triglifos son dorados, y las metopas, de diuersos jaspes. El grueso de las columnas, de dos pies y medio de diámetro. El alto todo, con basa y capitel, de diecisiete y medio*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 332-333). Nótese que en las ediciones modernas de Sigüenza se transcribe erróneamente "estiradas" en vez de "estriadas". En



Partense en dos Nichos los Intercolumnios, que están a los dos extremos, en que se ven los quatro Doctores de la Iglesia, de Bronce dorado, vestidos de Pontifical, con Mitras, y Báculos, y San Geronimo con su Capelo, y Leon, y vn Crucifixo en la mano: todas Estatuas del tamaño del natural, de vistosa labor, en quien sale el oro, y se goza mas bien, por ser verde el Iaspe de los Nichos<sup>1335</sup>. Los dos claros, que están

---

el manuscrito original de Sigüenza: *“las columnas son todas enteras estriadas de arista y en isla”* (BLASCO, 1999, t. II, p. 443, nota 23). Sobre la distinción entre estrias de esquina “viua” y a “intervalos”, Vitruvio en la edición de Urrea (Alcalá de Henares, 1582) señala dos tipos de estrias en el orden dórico: *“llanas a arista, tendrán veynte esquinas señaladas”* y *“cavadas, haranse de manera, que tan grande como fuere el intervalo de la estría, tan grande sea el quadro por todos los lados”* (Libro IV, cap. IV, fol. 53 v. Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 443, nota 23). Antoine de Brunel comenta del retablo que: *“[...] alcanza hasta lo alto de la nave por dieciséis columnas de jaspe, si no me engaño, que sólo el tallarlas costó cincuenta o sesenta mil escudos. Entre dos se ven nichos en que hay estatuas de bronce dorado”* (BRUNEL [1664] 1999, vol. III, p. 286). Albert Jouvin, en su supuesto diario de viaje anota del retablo: *“[...] se entra en la iglesia, adornada con todas las cosas dignas de nota, principalmente su altar mayor, en el que hay varias columnas y hermosas figuras de apóstoles con lámparas de gruesos candelabros de bronce”* (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603).

<sup>1335</sup> Herrera en la explicación del *Octavo Diseño* menciona los nichos de jaspe verde aunque no se detiene en las esculturas: *“[...] las figuras que lleua de escultura por mostrarlo ellas mesmas no se explicara aquí. Los. 8. nichios que ay en este retablo son todos de jaspe verde”* (HERRERA, [1589] 1998, fol. 28v<sup>9</sup>). Pérez de Mesa que publica su descripción en 1590, el mismo año en que se terminan de asentar las esculturas del retablo, menciona que éstas se habían hecho en Italia: *“Ay de presente en el, quinze encaxes para quinze figuras de bronce de la altura de vn hombre ordinario todas doradas en España; aunque han sido labradas en Italia”* (PÉREZ DE MESA, [1590] 1966, p. 142). Francisco de los Santos recoge el dato en el Discurso XVIII (falta Sigüenza): *“En Florencia, y en Milan fundian las figuras de Bronce grandes para el Retablo, y Entierros”* (SANTOS, 1657, L.I, D. XVIII, fol. 112v<sup>9</sup>). Paulo Morigi recoge la noticia ampliamente: *“Y más diré, que en Milán, en su casa, han sido fundidas las estatuas de bronce, que ahora están en El Escorial, a saber: el Cristo en la Cruz, la Madre que está de pie, San Juan, San Pedro, San Pablo, los doce Apóstoles que coronan el tabernáculo, los quatro Evangelistas, los quatro Doctores, Santiago y San Felipe, con las basas, capiteles y modillones de bronce, todos han sido hechos en Milán, en la casa de este caballero Pompeyo, excelente estatuario”* (MORIGI, [1593] 1970, p. 19). Juan Alonso de Almela cita cada una de las esculturas, comenzando por las correspondientes al orden dórico: *“[...] hay en este primer orden, a los lados, en quatro nichos de jaspe verde, los quatro santos doctores de la Iglesia: San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio y San Ambrosio, todos de bronce dorado, de la estatua natural de un hombre [...]”* (ALMELA, [1594] 1962, p. 33). Lhermite también menciona las esculturas aunque de forma general: *“[...] 12 grandes figuras de metal fundido y muy ricamente dorado, que son los quatro doctores de la Santa Iglesia, los Cuatro Evangelistas y los quatro apóstoles, todos puestos allí dentro de sus hornacinas hechas de jaspe verde [...]”* (LHERMITE, [1597] 2005, p. 328). Juan de Mariana: *“Los espacios medios están ocupados por estatuas de bronce sobredorado ó por magníficos cuadros [...]”* (MARIANA [1599] 1950, p. 554). Fray Antonio de Villacastín se limita a anotar que el *“Viernes, primero día de julio del año de 1588, se pusieron los quatro Doctores en el retablo del altar mayor”* (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 62). Francisco de los Santos omite las críticas de Sigüenza a la falta de “lucimiento” de la estatua de San Jerónimo debido a la sombra del arquitrabe: *“Los intercolumnios que están a los dos extremos se parten en dos nichos, en el primero y segundo orden, y en ellos los quatro Doctores de la Iglesia, figuras vaciadas de bronce y doradas a fuego, de admirable valor, del tamaño del natural, vestidos de pontifical con mitras y báculos. San Jerónimo, con su capelo y león y un crucifijo de lo mismo en la mano, que es una devotísima pieza; la falta que tiene es que no se goza, porque como está en el nicho más alto del lado derecho, la sombra del arquitrabe impide no se vea bien toda la figura, aunque por ser los nichos de jaspe y verde sale bien el oro en ellos”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 333). En el contrato para la ejecución del retablo del 10 de enero de 1579, se especifican detalladamente las quince esculturas que se debían realizar: cuatro evangelistas, cuatro doctores de la Iglesia, Santiago y San Andrés, San Pedro y San Pablo, y una Crucifixión con Nuestra Señora y San Juan. Pompeo Leoni se obligaba a realizar y presentar previamente a Felipe II los modelos *“en forma pequeña”* de cada figura, para *“quitar o añadir en lo que tocara a las actitudes todo lo que pareciera combenyr”* (Citado en: MULCAHY, 1992, p. 171). La fundición se hizo en Milán en el taller de

al lado de la Custodia, en este orden, ocupan dos Pinturas, la vna del Nacimiento de nuestro Saluador, y la otra de la Adoracion de los Reyes, de mano de **Peregrino**<sup>1336</sup>: Despues hablaremos de la Custodia, si es possible hallar terminos para dezir lo que es<sup>1337</sup>.

---

los Leoni instalado en Palazzo degli Omenoni, ajustando las figuras a las trazas y dibujos del retablo hechas en Madrid, decisión ésta que Trezzo no compartía, advirtiendo en 1581 de los inconvenientes que la distancia podría acarrear. No obstante, a últimos de diciembre del mismo año, partía Pompeo para Milán proveído de *“algunas traças medidas y modelos del dicho Retablo”* (Citado en: MULCAHY, 1992, p. 174). En un primer momento, Pompeo se reservó la realización de las tres figuras de la Crucifixión, encargándose su padre, Leone de las doce restantes, comenzando por los Doctores: *“De las doze tiene comision Leon, y ellas estan puestas en las hornas, para fundillas, dos que son Sanct agustin y Sanct Gregorio [...]”* (Citado en: MULCAHY, 1992, p. 177), figuras que no estarían listas para el envío a España hasta el verano de 1584. Fray Antonio de Villacastín apunta en sus *Memorias* la fecha en que se asentaron las estatuas de los Doctores en sus nichos: *“Viernes, primero día de julio del año de 1588, se pusieron los quatro Doctores en el retablo del altar mayor”* (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 62). Para todo el tema de las esculturas de bronce de la capilla mayor, vid. BUSTAMANTE, 1993a; 1994b; 1995/1996.

<sup>1336</sup> Como es bien sabido, la muerte de Navarrete el Mudo en marzo de 1579, dio al traste con la posibilidad de que éste se encargara de la pintura del retablo, convirtiéndose el retablo durante los siguientes veinte años, como dice Mulcahy: *“en una enorme pantalla donde las imágenes eran proyectadas, juzgadas, y luego rechazadas o corregidas”* (MULCAHY, 1992, p. 143). Sigüenza en 1605, publicaba aquello, tantas veces citado, de *“si viviera éste [Navarrete], ahorraramos de conocer tantos italianos”*, aseveración que desde entonces ha venido pautando la valoración crítica de la pintura italiana escorialense. Juan de Herrera en el *Sumario* no se detiene a explicar la pintura, como tampoco había hecho con la escultura: *“Los quadros que ay en el de pintura [...] por mostrarlo ellas mesmas no se explicara aquí [...]”* (HERRERA, [1589] 1998, fol. 28vº) El *Octavo Diseño*, aunque no tiene fecha, representa el estado del retablo en 1588, es decir con las primeras versiones del *Nacimiento* y la *Adoración de los Reyes* pintadas ese mismo año por Federico Zuccari. Es significativo que incluso en la versión grabada se eliminan los elementos anecdóticos considerados inconvenientes al decoro, según Mulcahy por expreso deseo de Felipe II (MULCAHY, 1992, pp. 160-161). En el grabado de Perret con la *Perspectiva de la Capilla Mayor* de 1598, se vuelven a representar las versiones de Zuccari con nuevas modificaciones (SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, pp. 246-251), aunque ya por entonces estaban colocadas en su lugar las versiones definitivas de Tibaldi, tasadas en 1592 por Diego de Urbina y Patricio Cajés (ZARCO, 1932, pp. 260-261). Aunque Tibaldi había realizado dibujos preparatorios (vid: MULLER, 1973) y tuvo que retocar de su mano los cuadros una vez terminados, Felipe II no quedó del todo satisfecho pues en 1596 ordenó a Juan Gómez que hiciera nuevas modificaciones (ZARCO, 1931, p. 121 y 124; MULCAHY, 1992, pp. 166-167). Paulo Morigi, que tanto ensalza a Tibaldi, no menciona su participación en el retablo, seguramente porque no llegó a ver los cuadros instalados, citando únicamente a Zuccari: *“Hay aquí también pinturas bellísimas y dignas de ser contempladas, hechas (en el principio de la fábrica) por el famoso pintor Federico Zuccaro de Urbino y así es por la excelencia de sus cuadros”* (MORIGI, [1593] 1970, p. 19). Juan Alonso de Almela se refiere de forma genérica a la pintura del retablo, especificando los temas pero sin citar ningún autor: *“Los demás vacíos entre columna y columna, si no es el de en medio de abajo, en que está la celebradísima custodia, y el alto, donde está el dicho crucifijo, todos son hechos al óleo de curiosísimas manos de grandes artífices pintores de devotas historias de Cristo. Así como son: la una, del Nacimiento; la otra, de la Epifanía o Adoración de los Reyes, y el otro, de la cruz a cuestas, y el otro, de Cristo a la columna, y el de en medio, del martirio del bienaventurado San Lorenzo, y arriba, la Resurrección de Jesucristo, y la subida a los cielos de Nuestra Señora, y la venida del Espíritu Santo, todo de gran contemplación y valor”* (ALMELA, [1594] 1962, p. 34). Fray José de Sigüenza sí menciona la autoría de todas las pinturas y explica por cuáles fueron substituidas: *“[...]Los dos tableros de pincel que están al lado de la custodia en este orden son: el Nacimiento de nuestro Salvador y la Adoración de los Reyes, de mano de Peregrino, como ya dije, de donde se quitaron los de Zúcaro”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 333). Francisco de los Santos elude mencionar las primeras versiones de Zuccari, que fueron colocadas en el paseo o lonja del colegio, allí las describe Sigüenza, comentando con sorna el rechazo que suscitaron en Felipe II: *“Las dos historias de que aquí vamos tratando son las últimas en que puso la mano, con el mejor cuidado y*

El segundo orden es Ionico, en quien se añaden los Pedestales del mismo laspe de las Colunas, embutidos de otro verde en los Quadros; y el del friso, es de vn color sanguineo de extraordinario lucimiento, sobre quien resplandecen los Dentellones de dorado Bronce, con toda hermosura, y consecucion igual<sup>1338</sup>. Los Intercolunios estremos, repartidos en dos Nichos de laspe verde, como los de abaxo, tienen en si a los quatro Euangelistas, de la materia misma de los Doctores, algo mayores las Estatuas, / [1657, fol. 28] tuas, y de igual cuidado la valentia de su formacion<sup>1339</sup>. En el Quadro Principal de

---

*estudio que supo, y las que habían de estar al lado de la custodia en el altar mayor y muy a los ojos, que son la Natividad de Nuestro Señor Salvador y la Adoración de los Reyes. Cuando las acabó quedó tan enamorado de sus manos Federico, que quiso las viese Su Majestad antes que las asentasen, lo que no osó hacer en las otras del mismo retablo, pareciéndole que, como les había dado tanta fuerza para que relevasen de lejos, no serían tan apacibles mirándose de cerca. Estas sí, y cuando llegó Su Majestad a verlas, habiéndolas puesto a la luz que le pareció responderían mejor, le dijo con harta confianza: “Señor, esto es donde puede llegar el arte, y estas están para de cerca y de lejos.” No le respondió ninguna cosa, mostrándole aquel buen semblante y gracia que daba por respuesta a todos, que jamás lo supo dar malo a nadie. De allí a un rato que las estuvo mirando le preguntó si eran huevos los que tenía allí en una cesta un pastor asiendo de ellos a dos manos para presentarlos a la recién parida Virgen Madre. Respondió que sí. Notáronlo los que allí se hallaron, entendiendo había hecho poco caso de lo demás y que parecía cosa impropia un pastor que venía de su ganado y medianoche y aun corriendo, pudiese haber allegado tantos huevos, si no guardaba gallinas. Pusiéronle al fin estos dos cuadros en el lugar para donde hicieron, y cuando le despidió, haciéndole mucha merced, como se esperaba de tan gran Príncipe, mandó quitarlas del retablo, [...]mandó poner aquí entre estas dos aulas, que a pocos he visto den gusto, aunque sin duda son de lo mejor que aquí nos dejó”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. VII] 1986, pp. 261-262 ). En el paso del Colegio aún las cita Santos en la *Descripción breve* de 1657, (l. XIII, fol. 76), colocándose después en la Iglesia Vieja, en donde aparecen citadas en la edición de 1667 (fol. 59vº) “en los machones de las ventanas”, señalando que efectivamente “no merecieron el puesto del Retablo”. Ni Sigüenza, ni Santos, mencionan en este punto las dos primeras pinturas propuestas para los lados del tabernáculo: la *Anunciación* de Paolo Veronese y la *Adoración de los pastores* de Jacopo Tintoretto, finalmente instaladas en el Aula de Moral, a los lados de la cátedra (vid. SANTOS, 1657, L. I, D. XII, fol. 72; 1667; 1681; 1698, L. I, D. XIV, fol. 88., notas 20 y 21, pp. 29-31).

<sup>1337</sup> Fray José de Sigüenza introduce en el mismo punto y con idénticos términos el elogio anticipado a la custodia, utilizando el oportuno tópico de lo indecible: “De la custodia hablaremos después, si supieramos decir lo que es” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 333).

<sup>1338</sup> Sigüenza en el pasaje correspondiente se esfuerza en explicar que el orden dórico del primer cuerpo no lleva pedestales, añadiéndose estos a partir del segundo cuerpo y subrayando de nuevo la falta de “lucimiento” de los materiales por la distancia de su colocación: “El segundo orden es jónico; no hay que detenernos en él, porque es lo mismo, acudiendo cada cosa con la correspondencia mejor que pide el arte y la labor extremada; los pedestales se añade que son del mismo jaspe, aunque embutidos de otro verde en el cuadro que en el de abajo; el podio sirvió de pedestal a las columnas dóricas; el friso es también de un precioso jaspe, que si estuviera donde lo gozaran las manos y la vista, se estimara en lo que merece, porque tiene un color sanguíneo extraordinario” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 333). Cuestiones que Francisco de los Santos no solamente soslaya sino que transforma en sentido positivo, resaltando el contraste entre los “dentellones” dorados y el color sanguíneo del friso.

<sup>1339</sup> Francisco de los Santos procura esquivar las matizaciones hechas por Sigüenza sobre el menor labrado de las ropas de los Evangelistas del segundo cuerpo: “En los intercolumnios extremos, repartidos como los de abajo, en dos nichos de jaspe verde, están los cuatro evangelistas, de la misma materia que los doctores; las figuras son algo mayores que las otras y que el natural; la labor, de igual cuidado, aunque las ropas no están tan labradas ni detenidas como las de los doctores, porque fuera cosa perdida, pues no se habían de gozar, ni la naturaleza de la ropa común permite lo que piden las casullas, las capas y las tiaras de los prelados vestidos de pontifical” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 333). Sobre las figuras de San Marcos y San Mateo se refiere una carta fechada el 7 de octubre de 1587: “[...]las dos figuras de san Marcos y san Matheo se han del Armado ya y han salido mucho mejores que ninguna de las pasadas y tales que si no se obieran de dorar no había para que [?] a ellas. Han les sacado

en medio, que responde encima de la Custodia, està el Martirio de San Lorenzo, de mano de **Peregrino**, Historia singularmente tratada, y tambien entendida, que mereciò entre otras, que hizieron Lucas Cangioso, y Federico Zucaro, ser elegida para aquel lugar tan Noble, y Principal. El esforzado Español en las Parrillas, y las figuras de los Gentiles que le cercan, està de excelente planta, y mouimiento; mas la luz ayuda poco, para que se goze lo estudioso de su execucion<sup>1340</sup>. En los claros de los lados, son las Historias

---

*ya el maschio y Armadura de dentro Para lo qual ha sido menester hazellas algunos aguxeros, Van las todavia escopleando y luego las comenzaran a reparar con las limas y ciceles. Creo se acabaran presto [...]*" (Citado en: MULCAHY, 1992, p. 172). En el otoño de 1587 se colocaron en el retablo las figuras de los cuatro Doctores y los cuatro Evangelistas, Fray José de Sigüenza recuerda que *"cuando subían la figura del Evangelista San Juan, que es grande más de siete pies y medio, cuando ya llegaba al nicho donde se había de asentar, se quebró la maroma que estaba revuelta en la polea o trocla y se bajço la figura tan su poco a poco con el resto que quedaba de la sogá como si la bajaran con un torno, de suerte que en ella ni los jaspes que estaban en el suelo se hizo daño alguno, con admiración del Rey y de todos los maestros y oficiales que estaban presentes"* (SIGÜENZA, [1605, L. III, D. XVI] 1986, p. 127). La anecdota milagrosa narrada por Sigüenza no aparece en fray Jerónimo de Sepúlveda, el cual subraya la atención prestada por Felipe II al asiento de las estatuas: *"En este verano [1588] trujeron los cuatro Dotores de bronce dorado para ponerlos en el altar mayor, hechos por el famoso Pompeio, único hombre en este arte; creo es romano de nación. Es grande oficial, y así el Rey le quiere mucho y le tiene encomendadas haga él todas las figuras que ha de haber en el altar mayor, que son mucha, y las de las personas reales, que es una gran cosa estas figuras. Mandó luego el Rey católico que se pusiesen en sus lugares y quiso estar a verlas poner. No se puede creer el cuidado que tenía en muchas cosas y todas gravísimas, y que la menor de ellas requería un hombre solo y particular y con todo él solo acudía a tantas, y con tantos achaques, donde se puede decir asistía en él el espíritu del Señor porque de otra suerte no fuera posible un hombre solo y con tantas enfermedades acudir a tantas cosas"* (SEPÚLVEDA, 1924, p. 65).

<sup>1340</sup> Santos sigue un pasaje de Sigüenza en el cual arremetía de nuevo contra las condiciones lumínicas de la Capilla Mayor: *"La historia del cuadro principal de en medio, que responde encima de la custodia, es el martirio de San Lorenzo, de mano de Peregrino, de donde se quitó el de Federico Zúcaro y antes se había quitado otro de Lucas Cangioso; de suerte que son tres los que allí se han puesto, y aunque este que ahora está contentó mucho cuando se vio en el suelo, puesto allí no agrada tanto, y creo que ninguno de cuantos pusieran agradara por la luz que tiene, que como es de frente reverbera en los ojos el barniz y quita la luz a lo que la pide y dala donde no es menester; también es mucha parte para que a ninguno contente la mucha gana de que aquella sea una cosa que no haya más que pedir"* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 333). De hecho, cualquiera que se aproxime al retablo e intente contemplar el cuadro de Tibaldi sin los focos eléctricos a los que hoy día estamos tan acostumbrados, podrá comprobar que efectivamente *"reverbera en los ojos el barniz"*. Ni siquiera Francisco de los Santos, tan empeñado en "recortar" matices, es capaz de esquivar una apreciación tan evidente. Con todo, es Santos en este caso el que aporta nuevos matices para la apreciación de la pintura de Tibaldi, una *"Historia singularmente tratada, y tambien entendida"*, en la que destaca la *"excelente planta y movimiento"* de las figuras y lo *"estudioso de su execucion"*. El cuadro fue tasado el 22 de enero de 1592 (ZARCO, 1932, pp. 260-261). Sobre el miguelangelismo de las figuras, vid: MULCAHY, 1992, p. 164. Zarco menciona y publica una fotografía de un posible boceto de Tibaldi para el *Martirio de San Lorenzo*, perteneciente al Marqués del Saltillo, hoy en paradero desconocido. En el reverso llevaba la siguiente inscripción: *"Esta pintura fue presentada al Rey Felipe II para hacer el retablo del Escorial por Pellegrino Tibaldi"* (ZARCO, 1932, p. 319). El *Martirio de San Lorenzo* de Luca Cambiaso, aún hoy en el Monasterio (P.N.: Inv. nº 10034665), fue comprado en Génova por Nicolás Granello en 1581 (ZARCO, 1932, p. 48), inventariándose en la Entrega de 1584 (ZARCO, 1930b, p. 659). Aunque sería retirado del retablo mayor, el cuadro fue acogido positivamente, siendo la carta de presentación que motivó la llegada de Cambiaso a El Escorial en 1583 (vid. MULCAHY, 1992, pp. 154-156). Sigüenza lo describe en la sacristía alta: *"donde están las capas del coro, de lo muy bueno que hizo. Estuvo puesto en el cuadro principal del altar mayor; parecieron algo pequeñas las figuras, porque no la pintó aquí, sino la envió desde Italia, y muchos quisieran con todo esto que no las hubieran quitado, porque el santo salía muy bien y las demás figuras tenían mucha viveza y movimientom, y sin falta, que si el colorido y ornato le ayudaran, que era*

de Christo Señor Nuestro; vna, quando estaua atado a la Coluna; otra, quando lleua la Cruz acuestas, para desatarnos a nosotros, y aliuarnos de las prisiones, y yugo, en que nos puso la culpa; son de **Zucaro**, y las que mas contentaron de todo lo que pintó<sup>1341</sup>.

---

*muy excelente cuadro y digno de que se quedara allí*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 375). Santos en la edición de 1667 (fol. 60), lo sitúa en la Iglesia Vieja: "*tan excelente, que estuvo puesto en el altar mayor de la Iglesia grande, sobre la custodia, y se quedara allí, a no parecer a la distancia pequeñas las figuras*", haciendo correspondencia con el también rechazado *San Mauricio* del Greco (vid: BASSEGODA, 2002, p. 214). La versión de Zuccari, hoy perdida, cuya única imagen nos la ofrece el *Octavo Diseño* de Herrera (SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, pp. 246-249; MULCAHY, 1992, p. 158); ni siquiera mereció quedarse dentro de los muros del Monasterio, sirviendo de altar en la Iglesia de Laborantes habilitada en la segunda Casa de Oficios: "[...] *se puso fuera de casa en una capilla que se hizo en este Sitio, donde los oficiales de la fábrica oyen misa y se les administran los sacramentos [...]*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 262). Allí lo menciona Santos: "*El Altar Mayor, de tres que tiene la Capilla, es del glorioso Martir San Lorenzo, donde està pintado en su Martirio, de mano de Federico Zuccaro*" (SANTOS, 1657, L. I, D. XVI, fol. 97v<sup>o</sup>). Ningún cronista jerónimo menciona la posibilidad de que la versión de Tiziano del *Martirio de San Lorenzo*, encargada en 1564 y colocada en el altar de la Iglesia Vieja desde 1574, se pensara en origen para el retablo (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. III] 1986, p. 223; SANTOS, 1657, L. I, D. X, fol. 55v<sup>o</sup>). Tampoco queda expresado en las fuentes documentales, ni en la copiosa correspondencia epistolar, ni en el Libro de Entregas de objetos al Monasterio (vid: GARCÍA-FRÍAS, 2003, pp. 32-33). Cassiano del Pozzo es el primero en apuntar la posibilidad, comentando que la "*tavola fatta da Titiano*" en la Iglesia Vieja, se hizo "*per servire all'altare grande della chiesa nuova*" (POZZO, [1626] 2004, p. 203). No obstante sería Jusepe Martínez el primero en justificar la idea, en el Tratado XVII de sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1651): "*Entre otros muchos cuadros que tenía [Felipe II] del Ticiano, mandó que hiciese uno, que había de ser el principal que se había de colocar en el retablo de la iglesia de aquella fábrica; enviando a Venecia (en donde moraba el Ticiano) las medidas que según las trazas del retablo, parecían ajustadas, y en él había de pintar la historia del Ilmo. mártir San Lorenzo. Envío el cuadro hecho con tal disposición, que fue admiración aun en los más peritos en el arte; pero fue desgraciado, que al tiempo de colocarle se halló una grande vara corto por haberse errado las medidas. Hoy se halla colocado en la iglesia vieja del Escorial*" (MARTÍNEZ, [1651] 1988, p. 204). Como ha señalado Mulcahy, parece del todo inviable que el retablo estuviera trazado en una fecha tan temprana como 1564, momento en el que se hace el encargo a Tiziano (MULCAHY, 1992, p. 231, nota 10).

<sup>1341</sup> SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 333: "*Las dos historias de los lados son nuestro Redentor a la columna y cuando llevaba la cruz a cuestas, buenas historias de Zúcaro y lo que más contenta de lo que aquí nos dejó, aunque en todo tiene una manera seca poco apacible*". Francisco de los Santos amortigua los juicios negativos de Sigüenza, eludiendo el comentario a la "*manera seca*", término que fray José habría podido aprender de Vasari, cuando se refiere a la "*maniera stentata*", es decir esforzada, difícil y miserable, refiriéndose, entre otros, a los pintores flamencos (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 447, nota 34). La *Flagelación* y la *Caída de Cristo camino del Calvario* fueron, como dice Sigüenza, las pinturas de Zuccaro que más gustaron, permaneciendo en el retablo sin ser retocadas posteriormente (ZARCO, 1932, p. 198; MULCAHY, 1992, p. 160). Las duras críticas de Sigüenza hacia Zuccari, que rozan casi lo personal, no las encontramos en ningún otro cronista. Cuando describe los cuadros "*desterrados*" en el colegio, rompe el orden del discurso para introducir dos epígrafes explosivos dedicados respectivamente a Cambiaso y Zuccari. Del primero llega a decir que las historias pintadas para la iglesia "*parece que las hizo no más de para ganar de comer aquel día*", no obstante, el envite más fuerte lo reserva para el segundo: "*Vino Federico con tanto nombre enderezado al servicio del Rey, por medio de personas tan graves y de tan buen juicio, y las estampas suyas le habían hecho tan famoso, que poco menos le saliéramos a recibir con palio*". Más adelante asegura que casi nada de lo que pinto "*dio contento al Rey ni a nadie, y ninguna cosa hizo que llegase con mucho a las esperanzas que se habían concebido de su nombre*". Según Sigüenza el despido y mayor bochorno vendría al comenzar los frescos del claustro: "[...] *iba pintando al fresco con los oficiales que trajo de Italia la mitad de las historias del claustro principal. Las cuatro o cinco que estaban hechas, desde la Concepción de la Virgen hasta la de la Visitación, descontentaban tanto al Rey y a cuantos las veían, que se le dijo al mismo Zúcaro. El se excusó que no las había labrado de su mano, sino unos mancebos que se las habían echado a perder.*"

El tercer orden es Corintio, mas delicado, y hermoso que los otros, cuyas hojas, y Roleos propios de sus Chapiteles realzados con el oro, hazen graciosa vista<sup>1342</sup>. La Historia de en medio, es la Assumpcion de Nuestra Señora; y las de los lados, son la vna la Resurreccion, y la otra la venida del Espiritu Santo; todas de **Federico**, y no malas<sup>1343</sup>. En este orden no ay mas que quatro Colunas; y en lugar de las dos que auian de responder, a las estremas de abaxo, se pusieron dos Piramides de laspe verde encima de los Pedestales; entre los quales assientan dos Estatuas de Bronce, mayores que las de los Euangelistas, de à

---

*Diose traza que pintase él una de su mano, que fue la primera de la Concepción de la Virgen; salió tan perdida cosa, que aún parecían las otras mejores. Visto esto, Su Majestad le dio licencia para que se tornase a Italia. Diole seis mil ducados, conforme al asiento que estaba hecho, que eran dos mil ducados cada año, y estuvo tres. Y con otras mercedes particulares que el Rey le hizo, le valió más de ocho mil la venida, y sin esto dicen le mandó dar más de cuatrocientos ducados de por vida en Italia, de que él fue muy contento, dejándonos acá muy poco gusto de sus pinturas. Cuando ya le había despedido el Rey y hechóle tanta merced, fray Antonio [de Villacastín], nuestro obrero, llegó y le besó las manos, diciéndole: “Bésoselas a Vuestra Majestad por la merced que ha hecho a Zúcaro.” Respondióle: “No tiene él la culpa, sino quien le encaminó acá” [...] (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 262). Del fracaso de Zuccari y sus ayudantes, todos ellos despedidos (exceptuando Bartolomé Carducho), nos informa también fray Jerónimo de Sepúlveda, el Tuerto: “Iba él [Zuccari] arto querelloso y decía que no eran conocidas sus pinturas, y cierto parecían pinturas de paramento, a mi pobre juicio digo” (Citado en: ZARCO, 1932, p. 197).*

<sup>1342</sup> SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 334: “El tercero, que el orden corintio, más delicado y más hermoso que los otros por sus basas y capiteles, que con las hojas hace graciosa vista y el oro le realza mucho, aunque, como está tan alto, se goza poco[...]”. Los términos “delicado”, “hermoso” y “de graciosa vista”, aplicados al orden corintio, el único que parece merecer adjetivos, los encontramos formulados en la edición de Vitruvio de Urrea (Alcalá de Henares, 1582): “A la diosa Venus, y a la diosa Flora, y a la diosa Porserpina, y a las Nimphas de las fuentes, y de las montañas, si fueren echos en género Corintho, parece tendrán sus propiedades convenientes, porque a estas diosas por su delicadez, que sus obras parecen, acrecientan la hermosura, adornada con cosas graciosas, floridas y llenas de hojas y frecura [...] (Libro I, Cap. II, fol. 10 v. Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 405, nota 6). El oportuno traspaso de poderes de Venus y Flora a la Virgen María, lo veremos expresado más adelante, en la descripción del tabernáculo. Fray José también se refiere al corintio en los mismos términos cuando describe la sillería del coro: “El orden y la forma de la arquitectura es corintio, el más delicado y hermoso de todos [...]” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIII] 1986, p. 319) y Santos, refiriéndose a lo mismo, incluso con mayor entusiasmo: “La forma; y el orden de Arquitectura, es el mas delicado, y vistoso de todos los que executa el arte, que es el Corinto” (SANTOS, 1657, L. I, D. VI, fol. 21).

<sup>1343</sup> SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 334: “[...] La historia de en medio es la Asunción de Nuestra Señora, del mismo Federico, y no mala, aunque tuvo necesidad de algún adobo; las de los lados son: la una, la Resurrección, y la otra, la venida del Espíritu Santo, de mano del mismo, que creo se sufren allí porque como están tan lejos de la vista harán poca diferencia las que se pusiesen mejores”. Francisco de los Santos omite las críticas a la falta de visibilidad de las pinturas por su altura y sobre todo no menciona los “adobos” que sufrieron las pinturas. En el caso de la Asunción de Zuccari (ZARCO, 1932, p. 199), fue retocada en 1594 por Juan Gómez siguiendo las instrucciones del propio Sigüenza: “que se ponga el manto por la cabeça a nuestra señora de la Asunción que está en el retablo y se le haga otro rostro hermoso”: (ZARCO, 1931, pp. 108-109). Sobre el magnífico dibujo preparatorio de Zuccari para la Asunción, conservado en Oxford, vid. MULCAHY, 1992, p. 160. Lo mismo se hizo con la Resurrección y la Venida del Espíritu Santo (ZARCO, 1932, pp. 198-199) retocadas por Gómez siguiendo instrucciones de Sigüenza, la primera, cambiándole el rostro a Cristo “porque el que tiene no contenta”, y la segunda bajando la mirada de la Virgen y repintándole la cara para que hubiera uniformidad en la forma de representarla en todas las escenas (ZARCO, 1931, p. 109). De esta última, se conserva también un dibujo preparatorio (Windsor Castle, Londres, vid. MULCAHY, 1992, pp. 159-160).

siete pies y medio [2,1 m.]: la vna de Santiago Patron de España, y la otra de San Andres, de mucho brio, y grandeza<sup>1344</sup>.

El vltimo orden es, el que llaman Compositio, porque se compone de los otros, ò porque es mas compuesto, y aliñado; aqui no tiene sino dos Colunas, en quien carga el Frontispicio, sobre vnos Modillones dorados de mucho lucimiento, y remata el Retablo tocando con la Claue del Tempno lo alto del Arco Principal de la Capilla; por estriuos tiene dos Cartelas llanas del mismo Iaspe, que arri- / [1657, fol. 28 vº] arrimando en èl, salen dilatandose hasta los Pedestales de los extremos. En el Quadro, que forman estas dos Colunas, se haze vna Portada con Iambas, y Linteles de la misma Piedra, cuyo campo es de Iaspe verde<sup>1345</sup>, en quien està vn Crucifixo de Bronce dorado, con Nuestra Señora, y San Iuan a los

---

<sup>1344</sup> Ya Juan Alonso de Almela había descrito esta parte del retablo: “[...] y este segundo orden es de obra jónica, y encima de la cornisa se forman otros seis pedestales, y encima de los dos lados se levantan se levantan dos pirámides de jaspe verde con sus bolas de bronce dorado por remates, y luego, entre, entre estas pirámides y cada una de las otras cuatro columnas de los dos lados, en otros dos como pedestales están los dos Apóstoles San Andrés y Santiago; y estas cuatro columnas de este tercer orden son estriadas y de obra corintia” (ALMELA, [1594] 1962, p. 33). Fray José de Sigüenza continúa su disección crítica del retablo, condenando no solo la falta de luz, sino arremetiendo abiertamente contra el diseño arquitectónico, dando a entender que se colocan obeliscos en vez de columnas debido a la falta de espacio que provoca el vuelo de la cornisa, a su juicio excesivo y que ya había criticado en la descripción del cuerpo de la Iglesia. Especial inquietud le provoca también el hecho de que las esculturas de Santiago y San Andrés no tengan hornacina ni posean un basamento independiente: “Aquí, en lugar de las columnas que habían de responder a las extremas de abajo, se pusieron encima de los pedestales dos pirámides de jaspe verde, porque la cornija grande de la iglesia estorbó no cupiese la columna; así, no hay nichos, mas asientan entre la distancia de los pedestales dos grandes figuras de bronce: Santiago, nuestro patrón de España, de la mano derecha, y en la otra San Andrés, de la misma forma que las de abajo, aunque mayores que los evangelistas, porque tienen siete pies y medio, y no sé si más. No parece que tienen lugar muy decente, sino que están allí como por demás, por faltar el nicho que les da la autoridad, ni tampoco pudieron estar en los pedestales postreros donde están las pirámides porque apareciera se habían hecho para sustentar el vuelo de la conija de la iglesia, que les diera en las cabezas” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 334). A la figura de San Andrés se hace referencia en una carta fechada en abril de 1586: “Ha venido un escultor de Florencia que ha muchos meses que trayamos en platica el cual va travajando con satisfacion porque se deja corregir y pompeo le acaricia. Es flamenco ombre de treinta años [...] Pompeo le ha dado la figura grande de santandres para que la empieçe y la acave en lo quel trabaja de ocho días a esta parte a começado bien y asi espera que con la correçion de ponpeo acabara [...]” (MULCAHY, 1992, pp. 181). De los cuarenta oficiales documentados que trabajaron en el retablo, cinco eran escultores: Milán Vimercado, César Vila, Francisco Brambilla, Julio César Vila y Adrián de Frías. Los cuatro primeros eran italianos y se trasladarían a Madrid para ocuparse de los cenotafios reales, el quinto, se ha identificado con Adrian de Vries, el flamenco llegado de Florencia a cuyo cargo quedarán las figuras de San Andrés, Santiago y San Juan Evangelista (vid. BABELON, 1922, pp. 90-91; CANO DE GARDOQUI, 1994, pp. 317-327). El águila de San Juan y el ángel de San Mateo serán piezas que se reserve Pompeo Leoni por ser “cosas que se pudiesen hacer en una silla” al estar impedido por la gota (MULCAHY, 1992, p. 184).

<sup>1345</sup> Juan Alonso de Almela también se refería a los modillones pero denominándolos “canes”: “Y encima del arquitrabe y sus boceles, su orden de canes de bronce dorados, que hacen hermosa y vistosa la cornisa [...]” (ALMELA [1594] 1962, p. 33). Fray José ofrece la descripción más detallada de la arquitectura del frontispicio que remata el retablo: “El orden postrero es el que llaman compósito, porque toma lo que le parece de los otros, aunque aquí no tiene más de dos columnas. Sobre ellas carga un hermoso frontispicio, sobre unos modillones o canes de bronce dorado muy hermoso, y en él se remata todo el retablo, sin peanas ni acroteras, porque la clave del témpno llega al arco principal de la capilla; a los lados, y como estribos, tiene unas cartelas llanas del mismo jaspe, que arrimando en él van a rematar en los pedestales de los extremos; dentro del cuadro que hacen estas dos columnas está otra portada con jambas y linteles del mismo material, y el campo es de jaspe verde[...]” (SIGÜENZA, [1605, L.

lados, de tanta excelencia en el Arte, y Estatuas tan grandes, que ponen admiracion. Otras dos de San Pedro, y San Pablo, están en los Pedestales de los extremos; de suerte, que en este orden ay cinco Estatuas de à nueue pies [2,52 m.], y mas de alto, joyas preciosissimas, y que de su traza se avrán visto pocas, por la gran dificultad que tienen en dorarse<sup>1346</sup>. Hizieron todas estas Estatuas dos Artifices de grande fama; **Leon Leoni**; y su hijo **Pompeyo Leoni**; y verdaderamente en ellas se conoce lo estudioso de su capacidad<sup>1347</sup>.

---

IV, D. XIV] 1986, p. 334). El uso del término “composito”, empleado por Sigüenza y recogido por Santos, denota la procedencia italiana de las fuentes manejadas por el primero, como por ejemplo el Libro IV de Arfe y Villafañe que «trata de la orden composita» (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 450 nota 41). Fray Lorenzo de San Nicolás contemporáneamente al Padre Santos, habla igualmente de la orden «composita» (vid. SAN NICOLÁS, [1639] 2008, pp. 169-170).

<sup>1346</sup> El grupo del Calvario lo menciona Lomazzo en 1590 en su *Idea del tempio della Pittura*, el mismo año en que se terminan de colocar las figuras en el retablo: “*Appresso questi vi è Pompeo Leoni, statovaro mirabile, il quale, seguitando il valor paterno, che già rapresentò in statova il re Carlo e tutti Principio d’Austria, facendo risplendere per il mondo il nome del cavaliere Leone Leoni aretino, ha fatto per ornamento di questa miracolosa fabrica, oltre molte altre figure, un Cristo in croce di maravigliosa grandezza, posto alla cima dell’ancona et al basso la Vergine Maria, S. Giovanni, S. Pietro, S. Paulo, tutte statue labórate con inestimabile cura e maestria e con tanta eccellenza di anatomi, di gesti, d’atti e di pani, che veramente paiono vive, e tutte maggiore del naturale.*” (LOMAZZO, [1590] 1973, vol. I, p. 360). Almela también se refería al Calvario, aunque de forma más somera y sin mencionar autores: “[...] un grande y devoto crucifijo de bronce dorado, y a los lados, la Virgen María y San Juan, de la misma materia [...]” (ALMELA [1594] 1962, p. 33). El padre Juan de Mariana anota que en el cuarto cuerpo del retablo, que él denomina tabernáculo: “[...] se ve á Cristo clavado en su santísimo madero.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza subraya la excepcionalidad del bronce dorado: “[...] está un crucifijo de bronce dorado, con Nuestra Señora y San Juan a los lados, figuras grandes, excelentes; pocas se deben ver con quien poderlas comparar. Sobre los pedestales que responden a las columnas extremas del orden bajo están otras dos figuras de San Pedro y San Pablo; de suerte que hay en este orden cinco estatuas de bronce dorado a fuego de a nueve pies y más de alto, joyas preciosísimas, figuras de gran arte y valentía, y que de su manera se han visto pocas por la gran dificultad que tienen en dorarse piezas tan grandes. Son todas estas estatuas de León Leoni y de su hijo Pompeyo Leoni, entrambos artífices de mucho nombre” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 334). El oro fundido que recubre los bronce y que tantos elogios suscitará en los cronistas escurialenses, fue una decisión personal de Felipe II, tomada hacia finales de 1582. Con ello se contravenía el contrato de 1579 que preveía “encarnado”, sólo en los rostros y manos; se encarecía la empresa y se multiplicaban sus dificultades técnicas, como denuncia Pompeo en carta del 18 de junio de 1588: “[...] es tanto el trabajo y el reparo que se haze a causa de que se doran que no se puede dezir ne encarecer y costa mas de la mita de lo que costaran de tiempo, aunque confieso que así no se han hecho mas en vida del mundo y que si quando se hizo con su Mag.d la scriptura yo supiera que las queria dorar de esta manera no me obligara en 12 años porque cierto no se puede hazer en 20 y no se me crea a mi preguntese a quien v. m. mandare” (citado en: MULCAHY, 1992, p. 178). En marzo de 1588, una vez superado el enorme reto de dorar los bronce, Pompeo escribía anunciando que: “*El crocifixo San Pedro San Paulo y sant Andres estaran antes de pasqua acavados que ya estan hechas las cajas y sembiaran sin falta luogo que mas deseo yo que Su Magestad las vea que nayde [...] y ha sido largo el reparo dellas porque el crocifijo va la mejor cosa quese pueda hazer y emmajinar y me atrevo a dezir esto por eser comun opinión de toda ytalía y asi lo vienen a ver de muchas partes como v. m. oyra y dira quando lo vea, y a la obra me remito*” (Citado en: MULCAHY, 1992, nota 112, p. 234). En enero del año siguiente, San Juan y la Virgen estaban terminados, en agosto se embarcarían para España: “[...]acave de mi mano todo lo que puede ser el San Juan de tal suerte que si la nuestra señora esta excelentissima cosa del cielo como han escriptos muchos versos en su loor de todos lenguajes, no cede en bondad de dibuxo y arte la dicha figura de que doy mill gracias al señor que me ha quitado de tanto trabajo y obra que es la mayor que ningun principe ha mandado hazer, y que con salud siendo tan peligrosa [...]” (Citado en: MULCAHY, 1992, p. 188). El peligro para la salud al que alude Pompeo era, en efecto, debido a los vapores venenosos del azogue o mercurio utilizado para fundir las láminas de oro de veinticuatro quilates finas como el papel. Fray José de Sigüenza describe la colocación de las figuras en el retablo en la *Tercera parte de la Historia de la*



Orden (L. III, D. XVI, 1986, pp. 128-129) y más prolijamente en la continuación de las *Memorias* de fray Juan de San Jerónimo, redactadas también por fray José: *“En tres días de septiembre, estando S. M. y Altezas presentes, se subió la figura y estatua de Sant Pedro en la acrotera ó pedestal del altar mayor. Hízose para subir esta figura, y el crucifijo con la nuestra Señora y Sant Juan, y el Sant Pablo que está al otro lado, un fuerte andamio con dos tornos en lo alto, y subió S. M. y Altezas allá algunas veces para dar su parecer y decir su gusto en el asiento de estas figuras, que son hermosísimas y de mucho valor, arte y grandeza”* (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, pp. 435-436). A continuación relata que el mismo día en que se asentaba la figura de San Pedro, cayó un rayo en el coro muy cerca de la silla que solía ocupar Felipe II, hecho que Sigüenza sumará a la serie de acontecimientos atmosférico-milagrosos que interpreta como señales de la divinidad de la fábrica escorialense frente a la “envidia del demonio”. La caída del rayo también la describe fray Jerónimo de Sepúlveda: SEPÚLVEDA, 1924, pp. 99-100. Después continúa fray José con la subida y asiento del grupo del Calvario, en presencia del Rey y de Pompeo Leoni: *“El día siguiente se subió la figura de Sant Pablo á las tres de la tarde, y luego á otro día que fueron cinco de septiembre, se subieron las dos de nuestra Señora y Sant Juan Evangelista; y á seis del mismo se subió el crucifijo, estando presente á todo S. M. y sus Altezas y otros muchos de la cámara. La cruz de este crucifijo es de un madero que mandó traer S. M. desde Lisboa: había servido de fundamento de uno de los galeones de la India: quiso S. M. que le trujesen casi entero: era gruesísimo trozo y de una madera fortísima y casi incorruptible que llaman Angeli. Hubo diversos pareces en el asiento de la cruz, y al fin se escogió el que ahora tiene, que se ve que aunque no tiene mucha propiedad; mas supuesta la grandeza de Cristo y de la cruz no se pudo dar mejor traza. Hallóse presente el estatuario Pompeyo, fray Antonio, y Benavides y otros”* (DE SAN JERÓNIMO [1845] 1984, pp. 436-437).

El crucifijo también lo menciona en su relación del *Viaje a España* el anónimo embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael, aunque confunde el material: *“Frente a la entrada se encuentra el crucifijo que adoran; es de plata sobredorada.”* (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).

<sup>1347</sup> Sobre la atribución de las esculturas, ni Herrera ni Almela citan a sus autores. Morigi en cambio traza un entusiasta elogio de su compatriota Pompeo Leoni y de los demás maestros del taller: *“[...] todas estas estatuas han sido trabajadas con muy grande maestría y dibujo y con tanta excelencia de anatomía, de gestos, de acción y de paños que verdaderamente parecen vivas y que se mueven; todas han sido hechas por la excelente mano del caballero Pompeo Leoni Aretino, preclarísimo escultor. Este con gran gloria suya, va siguiendo las huellas paternas, quien ya hace algunos años esculpió la estatua del rey Carlos y todos los príncipes de Austria, haciendo resplandecer por el mundo el nombre del caballero Leone Leoni Aretino, habiendo él hecho para ornato de esta maravillosa fábrica las sobredichas estatuas [...] Quiero todavía decir que el habilidoso Leone Leoni, llamado el caballero Aretino, es igualmente del estado de Milán; porque él nació en la tierra de Menaso, sobre el lago de como, y el caballero Pompeo, su hijo, ha nacido en Milán [...] No dejaré de decir que entre los otros hombres valientes que han trabajado y ayudado a esculpir, las dichas estatuas, uno ha sido el singular escultor, Francisco Brembilla, milanés; éste merece muchas alabanzas, porque él es divino en las invenciones y en el labrar sus estatuas que parecen vivas y en movimiento. Junto a éstos ha habido otros habilidosos milaneses que han trabajado en la gran fábrica de El Escorial, así en Milán como aquellos otros que fueron llevados a España por encargo del potentísimo Rey Católico; entre los cuales maestros escultores que han trabajado en las figuras en Milán, además del hábil Brembilla, han sido Milano Vimercato, César Villa Milanés, Francisco y Adriano Fiammengo. Las basas, los capiteles, cornisas y otros adornos cincelados en bronce son obras del dicho Milano y César. Limadores y ajustadores de las citadas obras han sido Jerónimo Benzzone, Jorge Mantegazza, Antonio María Preda, Bautista Maerna, Juan María Ferraro, Nicolás Comasco, Pedro Bosso, Baltasar Mariano y otros hombres valientes, todos milaneses, cuyo maestro es el caballero Pompeo Leoni, escultor de Su Majestad Católica.”* (MORIGI, [1593] 1970, pp.18-20). Sigüenza en el manuscrito de la *Tercera parte de la Historia de la Orden*, menciona sólo a Pompeo: *“Son todas estas estatuas de Pompeo Leoni hijo de Leon Leoni Aretino, entrambos estatuarios de mucho nombre conocidos en toda Italia por valientes en el arte”* (BLASCO, 1999, t. II, p. 451, nota 45). Lo mismo en el Discurso XVI del Libro III. En cambio, en la edición impresa incluye también a Leone como autor, sin especificar qué parte correspondería a cada uno, noticia que recoge Francisco de los Santos. Al citar a Leone con el apelativo de “aretino” sigue con ello a Vasari y a Lomazzo: *“[...] vi è Pompeo Leoni, statovaro mirabile, il quale, seguitando il valor paterno, che già rapresentò in statova il re Carlo e tutti Principi d’ Austria, facendo risplendere per il mondo il nome del cavaliero Leone Leoni aretino”* (LOMAZZO, [1590] 1973, vol. I, p. 360). Cabrera de Córdoba recuerda a Leoni de forma genérica como uno de los artistas auspiciados por Felipe II, junto a Trezzo y Monegro: «[...] i Ponpeo Leoni

Mirado todo este Retablo, desde la Mesa primera de las Gradas, es mucha la ostentacion, y grandeza que muestra, con tantas Colunas grandes, y Cornisamentos de tanto buelo, y con Estatuas tan crecidas, y valientes, y bien doradas, a quien corresponden en el lucimiento, las Basas, Capiteles, adornos, y guarniciones de todos los Ordenes. Mas mirado a mas distancia, no parece lo que es, porque no es buena la luz. Tiene todo èl, desde el Podio, ò Pedestal del orden Dorico, que es el primero, hasta el vltimo remate, que toca en el Arco de la Capilla, nouenta y tres pies [26, 04 m.] de alto; de ancho son quarenta y nueue [13,72 m.]<sup>1348</sup>.

**Custodia grande**<sup>1349</sup>.

---

Milanes, i Iuan Baptista Monegro Toledano estimados porq hazian estatuas q enbiaban al que las miraba muda voz, ciega vista, sangre fría, aquel de bronze, de marmor este [...]» (CABRERA DE CÓRDOBA, 1619, p. 926).

<sup>1348</sup> Francisco de los Santos, aunque menciona la falta de luz, omite la larga explicación que da Sigüenza del fallido efecto óptico pretendido al colocar las estatuas de menor a mayor: *“Dije que las primeras y más bajas, que son de los cuatro Doctores, son del natural, seis pies, con un zócalo que se les puso pequeño; las de los Evangelistas, de a siete; las dos de Santiago y San Andrés, cerca de ocho, y éstas, algo más de nueve, aunque esto pareció ser necesario hacerlo así por la disminución de la vista, miradas desde abajo o desde la mesa del altar; mas como de ordinario no se ven sino desde el coro o desde el medio cuerpo de la iglesia, queda la composición muy fea, porque disminuyen poco menos las bajas que las altas y parece que el retablo está al revés, lo de arriba abajo. No hay cosa, por mucho que se mire, que no tenga algún no sé qué; tan de su cosecha tiene el hombre el error después de aquel yerro viejo. Vese también aquí, en este retablo, cuán importante es la buena luz, pues con ser las columnas tan grandes y redondas, los cornijamentos de tanto vuelo, las estatuas tan crecidas, tan hermosas y tan bien doradas, todo sale poco, y desde la puerta de la iglesia y desde el coro no parece tiene relieve alguno, sino pegado por la pared; llegándose a la mesa y plaza primera de las gradas del altar, pone admiración y grandeza, riqueza, majestad, primor, y si la luz le ayudara, fuera una de las más reales y soberbias fábricas de retablo que se hubieran visto en la Iglesia de Dios. Así quedan muy disculpados los pintores si aquí no han parecido mejor y de más fuerza sus obras. Tiene todo él, desde la grada del altar y desde el podio del primer orden dórico, noventa y tres pies de alto; de ancho son cuarenta y nueve”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 334-335). En el Vitruvio de Urrea se explicaba el modo de colocar esculturas en altura: *“Allende desto en su proporcion segun su mesma moda de altura de las columnas, se han de hazer las alturas de los arquiteabes, porque quanto más alto sube la vista el ojo, tanto más corta la continuación del ayre. Assi que cayda conforme a la altura y gastadas las fuerças, dexa la incierta cantidad de los modulos al sentido. Por lo qual siempre se ha de añadir algo conforme razon en los miembros de las medidas, de manera que quando hizieren las obran en lugares más altos y en colosos, tenga la razon de la grandeza la anchra del arquiteabe”* (Lib. III, cap. III, fol. 44. Citado en: MARTÍN GONZÁLEZ, 1987, pp. 218, nota 16) El problema en El Escorial reside en que aunque crece el tamaño de las esculturas (de 1,95 m. a 2,50 m), disminuye la altura de las columnas y las hornacinas, lo que provoca que los Evangelistas se salgan literalmente de sus nichos (*vid.* MULCAHY, 1992, p. 178).

<sup>1349</sup> Francisco de los Santos utiliza los términos “Custodia grande” y “tabernáculo” para denominar el sagrario de planta circular que alberga, como si de un baldaquino se tratara, la verdadera custodia, más pequeña y de planta cuadrada, en dónde se guarda el Santo Sacramento. Santos evita utilizar el término “sagrario” (empleado por Herrera y a veces por Sigüenza) para designar la “custodia grande”, reservándolo únicamente para definir el espacio que está detrás del retablo, como era lógico y perfectamente comprensible ya en pleno siglo XVII. La originalidad de Francisco de los Santos en esta parte de la descripción estriba en su capacidad para sintetizar el texto de Sigüenza, reorganizar el orden del discurso, aclarando y subrayando los significados doctrinales, sin perder el hilo de la descripción de espacios y objetos. Con respecto a la descripción de Sigüenza, que comienza desde el interior del sagrario para seguir después con el tabernáculo y custodia; la de Santos gana en coherencia topográfica: primero sitúa el tabernáculo en el retablo, después describe su forma y materiales en lo que se ve exteriormente, es decir, como si lo explicara desde el altar mayor. A continuación se introduce por las puertas que dan acceso al sagrario, sube las gradas y cuando está delante de la puerta trasera del

Entremos ahora a hablar de la Custodia, que es el mas hermoso Tabernaculo, que desta materia se deue de auer visto: Plumas de Angeles eran menester para significar su precio, y belleza, que mas parece obra de manos celestiales, que artificioso efecto de ideas humanas<sup>1350</sup>. Ya diximos, que assentaua encima del Podio de laspe, entre las dos Columnas de en medio, del primer orden; pues alli se haze dentro de las Columnas vna Portada de Arco, que deue de ser de paz, pues tiene al Principe della dentro de si; con Pilastras de laspe verde, y colorado, embutidos de mu- / [1657, fol. 29] mucho lustre; y de ancho de nueve pies y medio [2, 66 m.], y diez y siete [4,76 m.] de alto, que es donde està la Custodia<sup>1351</sup>.

---

tabernáculo, describe entonces su interior, incluido el topacio que remataba la clave de la bóveda, aspectos únicamente visibles desde ese punto. Por último describe la custodia propiamente dicha con el vaso de ágata que alberga el Santo Sacramento y concluye con las pinturas de Tibaldi que decoran el sagrario. Fray Antonio de Villacastín en sus *Memorias* anota que “Acabóse de asentar la custodia del altar mayor á 17 de junio de 1586” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 60).

<sup>1350</sup> El elogio del tabernáculo como prodigio técnico y pieza nunca vista en arquitectura lo encontramos expresado por Herrera en el *Sumario*, cuando sin aludir a la paternidad de la traza, ensalza las virtudes de su fábrica: “Lo que en summa se puede dezir en alabanza deste sagrario, es, que es juzgado de quantos lo veen, por vna de las mas raras pieças, que se han hecho en el mundo de fabrica.” (HERRERA, [1589] 1998, fol. 30). La importancia del sagrario en el conjunto del Monasterio se pone de manifiesto en la propia estructura del *Sumario*, siendo lo primero que se menciona en el *Primer Diseño* y lo último que se describe, reservándose para su representación los diseños *Nono*, *Décimo* y *Undécimo*, las explicaciones dadas a cada uno de ellos serán la base de gran parte de las descripciones posteriores. Juan Alonso de Almela, que dedica un capítulo entero a su descripción, afirma entusiasta que es “la custodia mejor del mundo todo y de más artificio, ingenio y fábrica” (ALMELA, [1594] 1962, p. 34). Jehan de Lhermite también nos proporciona una descripción detallada del tabernáculo, cuya forma le recuerda a un templo, adjuntando en su *Passetemps* un dibujo, copia del *Nono Diseño* de Herrera (LHERMITE [1597] 2005, p. 651, lám. XVI). La descripción de la capilla mayor que hace Juan de Mariana resulta un tanto confusa pues lo que denomina tabernáculo es realmente el retablo: “Lo principal empero, lo que mas maravilla y lo que con mayor elocuencia debia explicarse para que no se rebajase su mérito con la humildad de nuestras palabras es el tabernáculo, que se levanta sobre el ara [...]”. Más adelante apunta que la base del tabernáculo-retablo está ocupada “[...] por dos sagrarios contruidos a la manera de un templo abovedado [...]” y retóricamente afirma “Nos impide la religión hablar mucho acerca de este punto, á fin de que por la rudeza de nuestro ingenio no disminuyamos el mérito del arte [...] más no es aun tanto valor y riqueza comparable con el mérito artístico que encierra en todas y en cada una de sus partes.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza retoma la idea herreriana de la pieza nunca vista: “[...] aquí está puesto el más hermoso tabernáculo y custodia que de aquella materia [jaspe] creo se debe haber visto [...]” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 335) y más adelante insiste en términos parecidos: “Lo que en suma podemos decir de este sagrario y custodia es que no se ha visto hombre que no afirme es la más rica, bien entendida y labrada piedra que se ha visto en muchos siglos [...]”. (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 338). El marqués Filippo Corsini en su viaje por España en compañía de Cosimo III de Medici anota en el manuscrito de su diario que aunque la iglesia “*apparisce povera*”, el altar mayor “*è tutto di marmi di vari colori assai grande, con ciborio bellissimo arricchito di statue [...]*” (CORSINI, [1668] 1933, p. 128, nota 1). Anota Gregorio de Andrés que el tabernáculo de Trezzo fue desarmado y transportado a Madrid por las tropas napoleónicas con la intención de llevarlo a Francia. Aunque la custodia interior desapareció, se salvó el tabernáculo que fue restaurado por Manuel de Urquiza en 1827 y reinstalado en el retablo con asistencia de los reyes el 10 de agosto de 1828. En su restauración se compusieron dos nuevos capiteles “a base de varias piezas imitando los primitivos y disimulando las juntas, ya que ningún artífice madrileño se atrevió a fundirlos igual a los antiguos” (ANDRÉS, 1973, pp. 257-258, nota 3).

<sup>1351</sup> En términos similares se refería Sigüenza al lugar del tabernáculo en el retablo: “Dije que la custodia donde se guarda y adora el Santísimo Sacramento asentaba entre las dos columnas de en medio de este primer orden dórico y encima del banco o podio de jaspe. Hácese en aquel espacio una portada de arco más dentro de las columnas: las pilastras de jaspe verde y colorado embutidos; de ancho tiene nueve pies y medio, y diecisiete de alto” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 335). Original de Santos y en

La forma desta habitacion de Dios, para que imitasse al Cielo, es redonda<sup>1352</sup>, y de orden Corinto, dedicado a las Virgenes, de las cuales eligió la llena de Gracia, para primera Custodia de sus amorosos disfraces<sup>1353</sup>. La materia es de Piedras preciosas, y metal dorado a fuego. El alto de toda ella, es de diez y

---

cierto modo enigmática es la consideración del arco que enmarca el tabernáculo como una suerte de emblema de “paz” que alberga al “Príncipe”, es decir el Santísimo Sacramento. Secuencia de términos y juego retórico que parece remitirnos a la definición de “Arquitecto” expuesta por Francisco Lozano en el prólogo a la traducción castellana (1582) del *De Re Aedificatoria* de Alberti: “[...] con gran razon los Griegos llamaron a los artifices della, Architectos, componiendo esta palabra de Archos, que es Principe, y Tecto, official, como si dixeran que el que usava esta arte era el principal, o el principe de todos los artifices [...]” (ALBERTI / LOZANO [1582] 1975). La misma explicación la incluye fray Lorenzo de San Nicolás, casi con los mismos términos, en la primera parte de su *Arte y Uso de Architectura* (Madrid, 1639): “El nombre de Architecto fue puesto por los Griegos, y así los llamaron a los que exercitavan este Arte, y de aquí se llamo Architectura. Fue compuesto de Arcos, que significa Principe; y tecto, oficial; que es lo mismo que llamar al Architecto el principal, ó el Principe de todos los Artífices [...]” (SAN NICOLÁS, [1639] 2008, p. 161, nota 364).

<sup>1352</sup> Santos subraya la idea de que el tabernáculo es la “habitación de Dios”, de la misma manera que lo es el templo y el monasterio en su conjunto. Ni Herrera, ni Almela expresan esta idea de forma explícita, sus descripciones se concentran en ensalzar el tabernáculo como objeto extraordinario por su forma, materiales y técnica. Lhermite es el primero que anhonda en la trascendencia sacra del objeto: “Puede considerarse a esta pieza el único y precioso tesoro que hay en todo el santuario, el solo y exclusivo punto y centro de toda la fábrica al cual tienden todas las demás obras, pues ellas toman de él su fundamento y nacimiento: tal es la excelencia de este habitáculo, donde vive y reposa el Rey de Reyes. Su perímetro y forma son redondos, presenta la apariencia y figura de un templete [...]” (LHERMITE [1597] 2005, pp.329-330). La misma idea la desarrolla fray José de Sigüenza y está implícita en la afirmación de que el tabernáculo es: “[...] el último fin para que se hizo toda esta casa, templo y retablo y cuanto aquí se ve, es bien mirarlo despacio, pues excede en hermosura, materia, labor y traza a todo lo demás” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 335). La novedad de Santos estriba en que asocia de forma inmediata, la planta circular del tabernáculo, que Sigüenza se limita a designar como “redonda”, a la bóveda celeste. Para Osten Sacken, en la asociación del Padre Santos “está implícita la idea de la cúpula sobre la iglesia como imagen del cielo”, reforzando la teoría según la cual, la similitud formal entre las cúpulas de las dos custodias y la cúpula del cimborrio, viene a expresar la trascendencia del tabernáculo como tumba de Cristo y el cimborrio como tumba de la humanidad irredenta (OSTEN SACKEN, [1979] 1984, p. 61). Santos omite la digresión que como preámbulo a la descripción, hacía Sigüenza sobre el valor del tabernáculo y su significado veterotestamentario: “Aquí, con justarazón, antes de llegarnos más cerca, pudiéramos quitarnos el calzado, con Moisés, pues es más santo el lugar que aquel donde la zarza ardía; el que allí hablaba era ángel, aunque con veces de Dios; aquí, Dios con el ser humano junto, y el cumplimiento perfecto de aquella figura, luz de aquel fuego umbrático, pues fuego que no quema zarzas ni espinas, tan propia materia suya, ninguna más propia cosa significa que divinidad y humanidad juntas, que es lo que en esta custodia se guarda, merecía que esta fábrica fuera la misma que la que Moisés le mostraron en el monte, original de aquel tebernáculo terreno. Dónde me llevaba ya el ardor de esta nuestra zarza, no son para aquí razones tan misteriosas” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 335). Alusión a la zarza ardiendo que Sigüenza podría haber tomado de Gracián Dantisco: “Cuando Dios se apareció a Moisés en la zarza, no sabiendo él lo que era ni dónde estaba, le dijo: Descálzate, que la tierra que huellas santa es; lo mismo debían hacer los que en este santo templo entrasen, donde no se puede hollar sin poner el pie sobre reliquias de santos o coronas de reyes o victorias señaladas” (GRACIÁN DANTISCO, [1576] 1970, p. 67).

<sup>1353</sup> Con la aparición del Libro IV de Serlio (Venecia, 1537) se codificó en clave cristiana el significado modal de los órdenes vitrubianos. Aunque su difusión en castellano vendría de la mano de la traducción de Serlio de Francisco de Villalpando (Toledo, 1552), ya en el anónimo “Libro de Architectura” (manuscrito dedicado al Príncipe Felipe y fechable entre 1545 y 1548) encontramos formulada la idea de que si bien el dórico se debe utilizar en templos dedicados a “sanctos animosos y costantes [...] los de las vírgenes seran hechos de obra corinthia do se representa su hermosura y delicadeza” (Citado en: MARÍAS, 1983, p. 11). Herrera en el *Sumario* no atribuye ningún significado especial al uso de los órdenes, ni en concreto al hecho de que el tabernáculo redondo, albergue una custodia cuadrada. Juan

seis pies [4,48 m.], y el diametro siete y medio [2,1 m.]<sup>1354</sup>. Vn Zoco, ò Peana, en que al principio se leuanta, es de Iaspes de varios labores, embutidos, y compartimientos, guarnecidos, y perfilados con cintas, ò listas de metal dorado; y sobre èl cargan ocho Columnas de vn Iaspe de color sanguineo, y vetas blancas singularissimo, y de tanta fineza, y dureza tan estraña, que no es inferior al Porfido, y le auenta en la hermosura; mas nadie sabe su propio nombre: labróse a costa de Diamantes, que no admitió lo

---

Alonso de Almela es el primero en dar un significado trascendental a la yuxtaposición de plantas: “Y es de advertir que con muy altivos conceptos fue esta santa custodia trazada y fabricada. Lo exterior, de obra corintia, y lo interior de obra dórica, porque, como dice Vitruvio, los templos de las diosas y vírgenes se hacían de obra corintia, como más hermosa y galana, y los templos de los dioses fuertes y belicosos se hacían de obra dórica, que es más fuerte, y así la obra de fuera de esta custodia representa a la Virgen María, que llevó nueve meses en su sagrado vientre a Jesucristo, y la de dentro de ésta, el Sacramento, de obra dórica, que significa y representa a Jesucristo, que fue de la fortaleza del Padre y significa la firmeza de los mártires y de todos los santos” (ALMELA, [1594] 1962, p. 36). Como venimos comentando, la descripción de fray José de Sigüenza resulta fundamental en el proceso de asimilación y comprensión en clave cristiana del sistema modal, sin embargo, aunque el jerónimo resulta explícito en lo que respecta al dórico y su vinculación con San Lorenzo, con el corintio se limita a señalar su “delicadeza” y “hermosura” cuando describe la sillería del coro (L. IV, D. XIII) o el tercer cuerpo del retablo principal. En el tabernáculo, la identificación del corintio con la Virgen María, que Francisco de los Santos enuncia de forma inmediata, la realiza fray José a través del argumento de un amigo franciscano, cuyo nombre omite en la edición impresa: “Advirtiome un religioso amigo de la Orden de San Francisco una cosa, y quiero decirla por su agudeza y piedad: que siendo la custodia grande de que hemos hablado de orden corinto, dedicado a las vírgenes y hembras delicadas, y esta de dentro, que tiene el Sacramento, de orden dórico, consagrado a los varones fuertes y deidades robustas, parecen estar diciendo aquello del profeta Jeremías: Novum faciet Dominus super terram mulier circundabit virum. Una cosa nueva (nunca jamás hecha ni se hará otra vez) hará Dios sobre la tierra: una mujer rodeará al varón; encerrarle ha en sí; la custodia grande (dice), los marcos grandes de aquella virgen, no de corinto, sino de Judá [...]” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 339). En el manuscrito, fray José anotaba: “cierto religioso franciscano amigo, fr. D. Arze”, que como ha identificado Selina Blasco se trata de fray Diego de Arce, documentado en El Escorial en 1593 y que a propósito de obras y maestros “perfectissimos”, tras citar a Apeles con la yegua Tesala; Arquímedes Tarentino por la paloma de metal; Miguel Ángel por el Moisés; Juanelo Turriano, “Archimedes de nuestros tiempos”, por el ingenio de Toledo; concluye que: “Loan de perfectissimo lapidario a lacome Trenzo, pero por la custodia que de hermosissimo jasper tiene fabricada en S. Lorenzo el Real del Escorial” (ARCE, 1606, fols. 327v-328, citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 467, nota 91). Sobre la trascendencia simbólica del orden de las dos custodias, vid: OSTEN SACKEN, [1979] 1984, p. 61. En los más de cincuenta años que separan a Sigüenza de Santos, la asimilación en clave cristiana de los órdenes clásicos estaba más que superada, Fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y Uso de Arquitectura* (Madrid, 1633) consigna que los templos corintios se deben hacer “a la Sacratissima Virgen MARIA nuestra Señora” y en el mismo sentido, Fray Juan Ricci en su *Tratado de la pintura sabia* (1656-59), contemporáneamente a Francisco de los Santos, destina el corintio a “Deidades vírgenes como la Reyna del Universo Virgen y Madre de Dios”. La identificación del orden del tabernáculo con la Virgen María enunciada por Santos, es sintomática de la normalización del proceso de asimilación cristiana de los modos vitrubianos, en el caso de nuestro jerónimo quizá más por “inercia” que por una preocupación consciente hacia el tema. En este sentido lo ha explicado Fernando Marías cuando señala que fray Andrés Ximénez, más de un siglo después “copia literalmente las explicaciones de De los Santos, quizá llevado por la inercia de su fuente” (MARIAS, 1983, p. 21).

<sup>1354</sup> Almela explica de esta manera las medidas del tabernáculo: “Es de altura de más que dos hombres sin el remate, y de tanto ámbito y cerco, que tres grandes hombres no la abrazaran” (ALMELA, [1594] 1962, p. 35). Lhermite: “[...] desde la peana hasta el punto más alto del pináculo mide 15 pies” (LHERMITE [1597] p. 330). Sigüenza daba las medidas al final de la descripción del tabernáculo: “El alto de toda ella es de dieciséis pies; el diámetro, siete y medio y así no hay hombre tan alto que no quepa dentro de ella descansadamente [...]” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 338). Van der Hamen: “La custodia del altar mayor tiene de alto 17 pies y de ancho 9 y medio” (VAN DER HAMEN, [c. 1620] 1973, p. 256).

generoso, y fuerte de su materia otros instrumentos, que pudiesen vencer su resistencia; y assi se labraron, y tornearon con ellos las Colunas, y estan con tan claro pulimento, que parece, que se les pegò la luz de aquellas Piedras Nobles. Las Basas, y Capiteles son de oro en Bronce, y lo mismo los Canes, adornos, y florones de la Cornija curiosa, que carga sobre ellas, y và rodeando todo aquel hermosissimo Cuerpo. Hazense en èl diuersos encasamentos, Nichos, y Puertas de grandiosa Arquitectura<sup>1355</sup>. Los intercolumnios cerrados, tienen quatro Nichos [**«Estatuas de la Custodia».**], en que està otras tantas Estatuas de Apóstoles, y los de los lados dos Portadas; y las diferencias de Piedras, que hazen los Tableros, Arquitraues, y otros miembros, son cosa bellissima, y de gran precio, y primor. Sobre la Cornija ay otro Podio, con ocho Pedestales resaltados, que a las Colunas de abaxo les siruen, como de remates, y encima de cada vno, està vna figura de Apóstol, de Bronce dorado, que con las quatro de los Intercolumnios son doze. En este Podio assienta la Copula, compartida en quarterones, de diuersos Iaspes preciosos, que responden a las Co- lu- / **[1657, fol. 29 vº]** lunas, y Pedestales; y sobre ella se leuanta vna Linterna pequeña con su Copulilla, y encima vna Imagen de nuestro Saluador, como la de los Apostoles, con que

---

<sup>1355</sup> Hasta el primer punto y coma (recurso tipográfico que pone en evidencia los fragmentos que Santos va tomando de Sigüenza), incluye la descripción del podio sobre el que se levanta toda la estructura: *“asienta sobre una peana o zoco de jaspes y varias labores, compartimientos y embutidos, guarnecidos y perfilados con vetas de metal dorado”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 337). Nótese que Santos prefiere utilizar el término de *“cintas”*, o *“listas”* para referirse a las juntas de bronce dorado, antes que el de *“vetas”* utilizado por Sigüenza, y que emplea Santos únicamente cuando describe jaspes y mármoles. Sigüenza a su vez tomaba la referencia de la explicación al *Nono Diseño del Sumario*: *“todo lo demas es de varios y finissimos jaspes de diuersas colores encasados todos con guarniciones de metal dorado”* (HERRERA, [1589] 1998, fol. 30). Sigue la descripción y elogio de las columnas, cuya singularidad reside en el color, dureza y pulimento del material, todos los cronistas insisten en ello y también en los ingenios desarrollados para permitir su labra, comenzando por Juan de Herrera: *“[...] tiene ocho columnas de jaspe, que tira algo a leonado con vetas blancas, y pintas coloradas, derramadas por el cuerpo de la columna: su dureza y fineza es de manera que fue necessario labrarlas, y torneirlas con diamantes, porque con otra materia fuera impossible, sus basas y capiteles destas columnas son de metal dorado al fuego, y lo mesmo los modillones y florones de la cornija”* (HERRERA, [1589] 1998, fol. 29vº). Juan Alonso de Almela glosa con términos similares a los del *Sumario*, el elogio de los materiales: *“los materiales de toda ella son varios jaspes leonados por todo el cuerpo de las columnas derramados y de tanta fineza y dureza, que para su pulimento y favor fué necesario tornarse y labrarse con diamantes e inventarse muchas y varias máquinas para la obra de ella [...] Esta compuesta de ocho columnas de jaspe finísimo, como dicho tengo, cuyo pulimento es tan extremo, que se puede ver en cualquier parte de ellas como en un espejo. Las basas y capiteles de estas columnas y los modillones y florones de la cornisa son de bronce dorado”* (ALMELA, [1594], 1962, pp. 34-35). El jesuita Juan de Mariana: *“[...] no podemos menos que decir que el sagrario mayor es una rotunda de diez y seis pies de altura, compuesta de varios jaspes sujetos por bronces sobredorados y circuida de ocho columnas de piedra roja con vetas blancas y manchas amarillas, trabajadas por su dureza á punta de diamante.”* (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza sintetiza lo anteriormente dicho y va más lejos comparando el jaspe con el pórfido, idea que recogerá Santos: *“[...] asientan ocho columnas de un jaspe singular; tiene un color sanguíneo y unas vetas blancas como la leche, que la hermocean extremadamente, es de tanta fineza y dureza tan extraña la piedra (llamámosla con este nombre genérico jaspe, porque no le sabemos el propio), que ninguna ventaja le hace el pófiro, y él se lo hace grande en la hermosura. Ninguna herramienta ni acero (tan bien templado) se halló que pudiese domarla ni vencerla, y así se hizo a costa de diamantes, y con ellos están labradas y torneadas. Las basas y capiteles son del metal que hemos dicho hechas de oro, lo mismo los canes y modilloncillos y florones de la cornija, que carga sobre las ocho columnas y rodean un cuerpo o caja redonda que hace diversos encasamentos, compartimientos, nichos y puertas, de excelente arquitectura”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 337). Sobre la trascendencia simbólica del número ocho y el color sanguíneo, vid: OSTEN SACKEN, [1979] 1984, p. 61.

remata. Todas las Guarniciones, Molduras, y Frontispicios resplandecen con el oro por todas partes, aumentando luzes a la claridad de las Piedras, y a la estraña variedad de sus colores, de suerte, que no lo vè persona alguna, que no afirme, que este vistossimo Cuerpo, es el mas rico, bien entendido, y acabado, que se ha visto en muchas edades<sup>1356</sup>. Tiene abaxo dos proporcionadas Puertas cerradas con Cristales de Roca, tan claros, que no parece, que ay cosa delante; la vna mira al Pueblo, y al Altar, por donde se vè otra Custodia en lo interior; y la otra à vna Pieça, que està dentro, por donde se puede llegar al Santo Sacramento, quando se renueuan las Formas, ò se lleua a los enfermos, è se saca para otras Festiuidades; y a donde es bien, que nos entremos para acabar de ver este Tesoro, que alli se goza mas cerca, por vna Ventana quadrada, que se haze en el Retablo<sup>1357</sup>.

<sup>1356</sup> Herrera en la explicación del *Nono Diseño* menciona las esculturas de los apóstoles en los nichos y en el podio de la cornisa, sin especificar la autoría de las obras. Curiosamente no describe la cúpula, ni menciona la figura del Salvador que remata la linterna, la cual no aparece representada en la estampa: “[...]Lleua encima del Podio que esta sobre la cornija. 8. figuras de Apostoles, y otros quatro lleua en quatro nichos todos de escultura, y dorados al fuego” (HERRERA, [1589] 1998, fols. 29v<sup>o</sup>-30). Las trece figuras del tabernáculo no se mencionan en el contrato para la ejecución del retablo de 1579. Según se desprende del documento de la entrega, el diseño original de Herrera para la cúpula del tabernáculo comprendía pirámides de jaspe: “sobre la cornixa otro pedestal del dicho jaspe quadrado (en cada esquina dél tres pirámides de jaspe colorado) con unos botonçicos de oro por rremate dellos esmaltados de blanco [...] y sobre este pedestal assienta y se lebanta un çimborio de los dichos jaspes, guarnecido todo de oro esmaltado de blanco, verde y negro [...] por rremate una linterna y a la rredonda della ocho esmeraldas tablas pequeñas engastadas en oro, y sobre esta linterna una cúpula y ençima della una rosa de un follaxe de oro, y por rremate de la rosa una esmeralde grande redonda” (ZARCO, 1930b, p. 595). De la misma manera que sucedió en la fachada de la Basílica, las pirámides proyectadas por Herrera en el tabernáculo fueron substituidas por esculturas, seguramente bajo influencia de Arias Montano. Eugène Plon adjudicó las esculturas del tabernáculo a Jacopo da Trezzo; Babelon por su parte atribuyó toda la escultura del tabernáculo y del retablo, excepto el grupo del Calvario, a Leone Leoni (MULCAHY, 1992, p. 176). Juan Alonso de Almela también menciona los apóstoles utilizando términos parecidos a los del *Sumario*: “Tiene encima del podio que está sobre la cornisa ocho figuras de apóstoles, cada uno de pie en un pedestal en derecho de cada una de las ocho columnas, y los otros cuatro apóstoles, en el segundo, como cuerpo o funda de esta custodia, que es donde están las puertas de ella con cuatro nichos; son, pues, todos estos apóstoles de escultura y dorados al fuego [...] la cúpula, que es dentro de varios colores de jaspes finísimos entretejida y labrada” (ALMELA, [1594] 1962, p. 35). Juan de Mariana: “Corren tambien alrededor doce estatuas de los apóstoles [...]” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza menciona las esculturas de los nichos sin precisar tampoco de qué apóstol se trata: “En los otros intercolumnios que están cerrados se hacen cuatro nichos con una figura de Apóstol dentro de cada uno; en los otros dos, otras dos portadas, aunque, por caer a los lados de las paredes, no hubo necesidad de abrirlas, de suerte que todo este cuerpo que rodean las ocho columnas está singularmente compartido y con extremados adornos. Remátase con una hermosísima cornija del mismo orden corintio; los canecillos son dorados del mismo metal, las diferencias de jaspes que hacen los tableros, arquitraves y otros miembros son cosa bellísima y de gran primor, ni hallo término con que poder declarar algo de lo que muestran. Sobre la cornija se hace otro podio con otros ocho pedestales resaltados que sirven como de peanas y remates de las columnas de abajo; encima de cada uno, una figura de Apóstol del mismo bronce dorado, que, con las cuatro que están en los nichos, son doce. Sobre este pedestal o podio asienta la cúpula, que está compartida con sus cuarterones, respondiendo a las columnas y pedestales, donde se ven también piedras de colores extraños tan pulidas, de tanta lisura y lustre, que se lanzan por los ojos, regocijando la vista. Sobre la cúpula se levanta otra linterna pequeña con su cupulilla, y encima la figura de nuestro Salvador, como la de sus Apóstoles. Esta es la forma y fábrica, dicha así como he podido groseramente” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 338).

<sup>1357</sup> Herrera en el *Sumario* menciona las puertas del tabernáculo en las explicaciones del *Nono Diseño* y *Undécimo Diseño*: “Y en lo que toca a puertas son de chrystal de roca puestas en sus encaxes de metal: de manera que se vee muy bien la custodia interior donde esta el santissimo Sacramento [...] las dos

## Puertas del Sagrario.

Las dos Puertas, que diximos, estauan entre las Credencias, y el Altar, a vna parte, y a otra, son las que dñ entrada para el Sagrario, de tres pies y medio [98 cm.] de ancho; tan hermosas, que parecen Puertas del Cielo; las Jambas, y Linteles, de vn vistoso Iaspe verde; y las Puertas se forman de varios Iaspes, y Bronces bruñidos, y resplandecientes; los Bronces hazen los Marcos, y Guarniciones; los Iaspes los entrepaños, a imiacion de los Espejos en lo Diáfano, y con mucha variedad de colores, diferenciandose en las venas, y aguas con todo lustre, y belleza; por la espalda se visten de Caoua, que les sirue de armadura; y luego por cada lado, se sube vna Escalera de la materia de las del Altar, que haziendo a dos escalones vna Mesa, rebuelue con otro tiro de ocho Gradas, hasta la Mesa alta, que no llega con vn pie a igualar con el asiento de la Custodia<sup>1358</sup>.

---

*puertas que en este diseño se veen, la vna dellas corresponde al altar mayor, y al medio de la naue principal, y por ella se vee el santo Sacramento y custodia pequeña donde esta puesto, y la otra corresponde al sagrario, por donde se administra el santissimo Sacramento, como ya se ha notado en la planta general*" (HERRERA [1589] 1998, fols. 30-31). Almela además de describir las puertas de cristal de roca, se fija en lo ingenioso de sus cerraduras: "*Tiene esta segunda como funda dos puertas hermosísimas de bronce dorad, y en medio de ellas, por tablas, unas riquísimas vidrieras de cristal de roca, grandes y preciosas, graciosamente y con grande artificio, engoznadas en el bronce y con sus llaves y cerraduras fáciles de abrir y muy ingeniosas. La una, que corresponde a la nave del medio del templo, y la otra, que responde en derecho de una gran ventana a la parte oriental, hecha ni más ni menos de vidrieras cristalinas, para que mediante la luz del sol reverberando por todos estos cristales, la claridad, resplandor, valor y excelencia de esta hermosa custodia sea cómodamente gozado de la gente de fuera [...]*" (ALMELA, [1594] 1962, p. 35). Juan de Mariana: "*Es la puerta de ambos sagrarios de cristal, así que deja ver la elegancia y la hermosura del interior, que en nada cede á lo que llevamos ya descrito.*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza: "*[...]Tiene dos puertas abiertas: una mira al altar y al pueblo por donde se ve otra custodia que está dentro de ésta y aun el vaso que tiene dentro. Otra, a la pieza de dentro, por donde se ponen y se quitan los velos y se llega al santo Sacramento cuando se renuevan las formas o se lleva a los enfermos y se saca para otras necesidades sobre el altar. Las puertas de estas dos ventanas son de cristal de roca tan claro, que no parece hay cosa delante*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 337). Van der Hamen: "*Las dos puertas de las ventanas son de cristal de roca muy gruesos y finos*" (VAN DER HAMEN, [c.1620] 1973, p. 257).

<sup>1358</sup> Herrera describe las puertas del sagrario en el *Octavo Diseño*, con la letra "H": "*Dos puertas para entrar al sagrario por donde se administra el santissimo Sacramento, son las guarniciones de estas puertas de jaspe verde lo que es jambas y linteles, y las puertas mismas son compuestas de jaspes finos de guarniciones de metal dorado*" (HERRERA [1589] 1998, fols. 28v<sup>a</sup>-29). También Almela: "*Súbese, pues, a ver esta miraculosísima custodia por dos puertas de los dos lados del altar mayor, hechas de bronce dorado y jaspe verde de varias vetas y colorado entretejido por sus cuadros en el bronce, cosa divina y de ver, en que se puede ver por su gran pulimento como en un espejo. Tiene, estas dos puertas los portales, jambas y dinteles de jaspe verde, y suben por cada una por diez escalones de jaspe colorado hasta llegar en derecho al horizonte [...]*" (ALMELA, [1594] 1962, p. 36). Jehan de Lhermite: "*A ambos lados del altar mayor se ven dos bellísimas puertas también de la misma piedra, que no son menos estimables que las que hemos mencionado porque están hechas con la misma materia; por ellas se entra al santuario*" (LHERMITE, [1597] 2005, p. 331). Fray José de Sigüenza incluye también las medidas en pies: "*Al lado del altar mayor (empecemos por aquí), en los dos compartimientos que responden al claro de los segundos intercolumnios, están dos puertas de a tres pies y medio de ancho, que parecen puertas de la Gloria; por ellas se entra a este sagrario y por ninguna se sale, porque ninguno las atravesó que quisiese salir de buena gana. Las jambas y linteles, de un hermoso jaspe verde; las puertas, de madera de caoba, de bronce dorado y de escogidísimos jaspes. Cada cosa hace su oficio. El bronce sirve de hacer marcos y guarniciones; la caoba, de armadura, por el envés o espalda de la puerta, que ninguna cosa se ve de ella y sólo sirve, como si dijésemos, de aforro, aunque es tan preciosa; los jaspes, más bruñidos y resplandecientes que espejos, hacen los entrepaños [...]* Por la una y por la otra se



### Custodia grande por de dentro.

Aquí es donde tiene la Puerta, por donde se renuevan las / [1657, fol. 30] las Formas, y por donde con mas facilidad se vè lo que contiene interiormente esta Fabrica admirable; su latitud, y altura, y lo precioso de los Iaspes, que la hermosean con tan estraña diuersidad en los colores, que vnos parecen Topacios, otros Ametistes, otros Rubies, y Esmeraldas; y en lo alto de la Copula en vn rico Floron de oro, sentado vn Topacio del tamaño de vn puño, digna joya de semejante lugar<sup>1359</sup>.

La interuencion, y Arquitectura deste Tabernaculo, es de **Iuan de Herrera**: labor, y manos, de aquel valentissimo Escultor, y Lapidario **Iacobo Trezzo**, que para vencer la dureza de tan estrañas materias, inuentò con raro ingenio instrumentos, no menos estraños, con que hizo efectos admirables. Siete años, se tardò en esta Fabrica, y fueran pocos veinte en otras manos menos diestras<sup>1360</sup>. Entre las

---

*hace su escalera de los jaspes del altar; luego, a los dos escalones, hace una mesa, y revuelve y sube otros ocho hasta la mesa alta, que está un pie más baja que el asiento del tabernáculo [...]* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 335-336). La anchura de los vanos de entrada de las puertas es de 112 cm. y la de los escalones de 89 cm. (MULCAHY, 1992, p. 125).

<sup>1359</sup> Herrera dedica el *Décimo Diseño* a la sección del tabernáculo: “Solo demuestra este decimo diseño la parte interior del nono, y los perfiles y compartimientos que en si tienen son hechos de varios jaspes y encaxados en molduras de metal dorado” (HERRERA [1589] 1998, fol. 30vº). Juan Alonso Almela: “[...] que es dentro de varios colores de jaspes finísimos entretejida y labrada” (ALMELA, [1594] 1962, p. 35). Francisco de los Santos elogia el cromatismo de los jaspes del interior del tabernáculo utilizando un pasaje de fray José de Sigüenza referido a las puertas del Sagrario: “[...] sus colores son extraños, pocas veces vistos, y no sé como los llame: unos parecen topacios; otros, amatistas; otros ágatas; otros, rubies y esmeraldas, y todo esto se diferencia por las aguas, por las venas y labores” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 336). La mención al topacio que remataba el interior de la cúpula la incluye Sigüenza al dar las medidas del tabernáculo: “[...] y así no hay hombre tan alto que no quepa dentro de ella descansadamente, y apenas tocará con la mano en alto de la cúpula, donde en un rico florón de oro está asentado un precioso topacio del tamaño del puño de un hombre” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 338). También mencionaba el topacio Lhermite: “Tiene dentro, en el centro de su techo, un muy grande y fino topacio de mucho valor y estima [...]” (LHERMITE, [1597] 2005, p. 330). Juan de Mariana confunde las dos custodias y apunta que en el vértice de la bóveda del tabernáculo brilla: “[...]un jaspe en forma de globo que tiene cerca de medio pie de diámetro” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554).

<sup>1360</sup> Herrera no se menciona a sí mismo en el *Sumario* como autor de la traza. Sí cita elogiosamente a Trezzo, destacando los ingenios que hubo de inventar y el tiempo que duró la realización de la pieza: “Labrose con industria del excelente scultor y lapidario Iacome de Trezzo, que para tornear y sacar las pieças, que en esta Custodia van con la forma que auian de tener, inuento grandes diuersidades de machinas nunca vistas, y con la industria e ingenios dichos se acabo en menos de. 7. años” (HERRERA, [1589] 1998, fol. 30). Gian Paolo Lomazzo en 1590 menciona con elogios el tabernáculo y sus artífices: “V’ha ancora eletto Iacomo da Trezzo, per fare il grandissimo e maraviglioso tabernacolo collocato nell’ordine dorico sopra l’ancona, alta cinquanta brazza e mezzo in circa, in cui risplendono le gioie e gli altri ornamenti di figure di grandissimo stupore a mirarle. Et in questo magistero lavora anco Clemente Birago, quello che ritrasse in un diamante il Sereniss. Carlo, principe di Spagna che fu il primogenito del re.” (LOMAZZO [1590] 1973, vol. I, p. 360). Paulo Morigi se extiende en el elogio de la pieza, mencionando a Trezzo y a los artífices italianos que colaboraron con él: “Está hecha de finísimos jaspes y bronce dorados y cristales de roca labrados y trabajados por la excelente mano de Jacobo de Trezzo, milanés, al fin de su vida. En esta tan milagrosa obra han trabajado y aún de presente trabajan ahí muchos nobles artistas, formados por el celebradísimo Trezzo, entre los cuales fue Clemente Birago, que hizo el retrato del serenísimo Carlos, príncipe de España, en diamante. Y entre los demás que ahora trabajan está Julio Misserone, milanés, el cual es hijo del alabado Jerónimo y vive aún hoy y está, desde muchos años, en la corte del gran rey Felipe de España y es excelente en la profesión de tallar el cristal y demás joyas. Este es quién ha trabajado la mayor parte de los jaspes y otras preciosas joyas que están en la estupenda custodia del Escorial que ha costado más de trescientos mil escudos” (MORIGI [1593] 1970,

Columnas de la Ventana de adentro en el Zoco baxo, tiene esta inscripcion, del Doctor **Arias Montano**, en que obseruò estudioso lo grande de la Antigüedad.

IESV CHRISTO SACERDOTI, AC VICTIMAE  
PHILIPPVS II. REX. D.OPVS IACOBI TRECI  
MEDIOLANENSIS TOTVM HISPANO, E LAPIDE.

Que suena en Castellano guardando los mismos terminos: A Iesu Christo Sacerdote, y victima, Filipo Segundo Rey dedico este Tabernaculo, obra de **Iacobo Trezo** Milanès, toda de Piedra de España. Y toda verdaderamente tan Magestuosa, que en este destierro miserable, no sè que aya para el Criador Aposento mas decente en este genero<sup>1361</sup>.

---

p. 19). Almela menciona también los ingenios pero no cita a Herrera, adjudicando la obra únicamente a Trezzo, al que califica de “*arquitecto*”: “[...] *para su pulimento y favor fue necesario tornarse y labrarse con diamantes e inventarse muchas y varias máquinas para la obra de ella [...] y el que la obró y labró fue el excelente ejecutor e ingenioso arquitecto Jacobo de Trezo, milanés [...]*” (ALMELA, [1594] 1962, p. 34). Lhermite menciona a Herrera y a Trezzo en relación a los ingenios técnicos: “[...] *su arquitectura es corintia y ha sido inventada por el ya nombrado Juan de Herrera, segundo arquitecto que fue de esta fábrica [...]* Son estas piedras tan bellas y duras que para trabajarlas y pulirlas adecuadamente ha sido necesario usar diferentes invenciones, y en este trabajo un cierto artista milanés llamado Jacobo de Trezzo (que en este arte ha descollado por encima de todos los demás) ha empleado su buen arte y rara inteligencia [...]” (LHERMITE [1597] 2005, p. 330). Trezzo es el único autor que menciona el padre Juan de Mariana en su descripción de El Escorial cuando refiere el vaso de ágata en el que se guarda el Santo Sacramento: “[...] *obra ilustre de Jacome Trezzi, eminente escultor italiano, digno de ser comparado con los antiguos en la ciencia de pulir y trabajar el mármol.*” Más adelante comenta que las columnas del tabernáculo fueron “[...] *trabajadas por su dureza á punta de diamante.*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza distingue claramente entre la “*invención y arquitectura*” de Herrera y la “*labor y manos*” de Trezzo: “[...] *La invención y arquitectura es de Juan de Herrera; la labor y manos es de aquel excelentísimo escultor y lapidario Jacobo de Trezo, que, para vencer la dureza de tantos y tan varios y hermosos jaspes y piedras, inventó con singular ingenio tornos, ruedas, sierras y cien otras herramientas jamás vistas que, puestas en las manos de hombres toscos y vulgares y de esos peones ordinarios, les hizo hacer con ellas efectos admirables. Tardóse en esta fábrica siete años, y si se hiciera con otro menor ingenio que el de este hombre, no se acabara en veinte, y no me alargo*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 338). Van der Hamen sigue el texto de Sigüenza sin añadir nada significativo: “*La invención y arquitectura es de Juan de Herrera, la labor y manos de aquel excelentísimo escultor y lapidario Jacobo de Trezzo, el cual inventó muchas maneras de instrumentos para tan duros jaspes, y para que se acabara en siete años lo que de otra manera no se acabara en veinte*” (VAN DER HAMEN, [c.1620] 1973, p. 257). Cabrera de Córdoba recuerda de forma genérica a Trezzo entre los artistas auspiciados por Felipe II, junto a Leoni y Monegro: «En materia de piedras preciosas fue Iacome de Trezo Milanés vnico en su conocimiento i labor [...]» CABRERA DE CÓRDOBA, 1619, p. 926.

<sup>1361</sup> Francisco de los Santos traduce la inscripción de Arias Montano, cosa que Sigüenza no hacía: “*Al pie, digo en el zoco bajo, entre las dos columnas de la ventana de adentro, tiene esta inscripción del doctor Arias Montano: IESVCHRISTO SACERDOTI AC VITMAE PHILIPPVS II. REX. D. OPVS IACOBI TRENCI MEDIOLANENS. TOTVM HISPANO E LAPIDE. La inscripción es clara, parecida a aquellas del tiempo de Cicerón y César, en que llegaron estas cosas a su punto*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 338-339). Santos omite la mención a Cicerón y concluye insistiendo en la idea del tabernáculo como la más digna “habitación de de Dios”, utilizando términos empleados por Sigüenza cuando dice: “[...] *y alaban al Señor porque quiso tener entre nosotros (gente desterrada y miserable) un aposento de las cosas que él crió que tenga apariencia que es suyo*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 338). Sobre la importancia de que las piedras empleadas fueran autóctonas, ya se menciona en el texto de la Entrega: “*los jaspes della son hallados en España*” (citado en: ZARCO, 1930, p. 596) y luego todos los cronistas

### Custodia pequeña.

Dentro desta Custodia grande, se encierra otra mas pequeña, y no menos preciosa; que es mucha su riqueza, y artificio. Su forma es quadrada; y dà assiento a su hermosura vna Peana de vistas Piedras, y Guarniciones de metal dorado, que hazen los compartimientos, y labores. Refuerçan sus esquinas quatro Pilastras, por cada frente; y por la Puerta Principal, que mira al Altar, se forma, co / [1657, fol. 30 vº] como vn Vestibulo sobre quatro Colunas redondas de Piedras de fineza admirable, y de singular belleza. La forma, y orden de la Arquitectura, es Dorica, dedicada aqui al fortissimo Señor de los Exercitos, origen de las fortalezas, que haze parecer Leones à los que dignamente le comen, espantosos, terribles a sus enemigos. Toda su altura es de vna vara [80 cm.] poco menos, con la Peana; y de quadrado tiene vna tercia, y mas. Los Capiteles, y Basas de las Colunas son de oro, y esmalte; tambien los Triglifos, y Gotas; y las Metopas de finissimas Esmeraldas, cuyo verdor alienta a la esperança à solicitar alli el colmo de su possession. Leuantase sobre la Cornija, que es de Plata dorada otra Copula, como la de la Custodia grande, con su Fanal encima, y por remate vn Floron de oro con vna Esmeralda redonda en medio; y por la parte de dentro en la Claue, vn finissimo Topacio en rico assiento de oro esmaltado, no tan grande, como el de la Custodia mayor. Los Pedestales, que cargan sobre la Cornija, son de vnas Piedras, como viua sangre, y las Molduras de su Basa, y Cornija de oro; y las Pyramides, que rematan las Pilastras, y Colunas, son de la misma Piedra, con esmaltes de oro guarnecidas, y las Bolas de las Pyramides tambien; de suerte, que todo lo que es Molduras, Guarniciones, y compartimientos, es de oro esmaltado. Las dos Puertas, que responden a las de la Custodia, que se abren, y cierran, son de Cristal de Roca guarnecidas de oro. Por los otros dos lados, se cierra con Iaspes finissimos, haziendo de oro esmaltado los Requadros, y Fajas; de la misma suerte està por la parte de dentro, aunque son los compartimientos mas lisos; y al fin a todas luzes mirada, es Soberana, hermosa, y rica, y de grande lucimiento, y realce<sup>1362</sup>.

---

mencionan el hecho como algo novedoso y extraordinario, tanto Herrera: *“Es de notar que todos estos jaspes finos, de que es hecho este sagrario y la Custodia, que se encierra dentro del, son hallados en España”* (HERRERA, [1589] 1998, fol. 30vº). Juan Alonso Almela precisa además las canteras, aunque se equivoca al atribuir la inscripción de Montano al propio Trezzo: *“[...]y lo más que hay que notar en ella es que las más de estas piedras son de España. De ella, de la cantera de Espeja, junto al Burgo de Osma, que dan casi en calcedonia, que sacan mucho fuego a ellas labrándolas, y otras traídas de la cantera de Ávila, y otras de Aracena, junto a Sevilla, y otras de Mérida, y otras de Darro de Granada, y otras del Cabo de Gata [...] en memoria de tan célebre obra, dejó escrito en el pie de ella, en el durísimo jaspe, con letras doradas, las siguientes palabras: Opus Jacobi de Trezo mediolanensis factum ex lapidibus hispanis, que quiere decir: Obra de Jacobo de Trezo, milanés, hecha de piedras de España”* (ALMELA, [1594] 1962, p. 34). Jehan de Lhermite también recoge el asunto: *“Su material no es otro sino piedras extraordinarias que ha poco han sido descubiertas y encontradas en el territorio de España.”* (LHERMITE, [1597] 2005, p. 330). También Van der Hamen: *“Las columnas son ocho de un jaspe singular, todas de España, buscadas en diferentes partes de ella”* (VAN DER HAMEN, [c. 1620] 1973, p. 257).

<sup>1362</sup> El *Undécimo Diseño* grabado por Perret incluye por un lado las plantas del tabernáculo con la custodia inscrita en su centro y por otro la “montea” de esta última. La custodia desapareció en 1809 durante la ocupación y saqueo del monasterio por las tropas francesas, la que hoy existe es de época fernandina con un absurdo diseño jónico y materiales completamente diferentes a los originales. Herrera en el *Sumario* le dedica una larga y minuciosa descripción: *“[...] vna linda pieça, las quatro columnas son de jaspes finissimos, los capiteles y basas destas columnas son de oro y esmalte, los triglifos del friso que circunda la Custodia, son otrosi de oro, y las metopas de esmeraldas, los pedestales sobre que cargan las columnas son del mesmo jaspe que ellos, y guarnecidos con molduras de oro, las tres fajas*

que estan debaxo de los pedestales son de plata dorada, la peana sobre que estan estas fajas y toda la Custodia es de jaspes finos y de metal dorado. La cornija es de plata dorada. El podio y los pedestales sobre que cargan las piramides es de los mismos jaspes, que las columnas guarnecidos con oro esmaltado, las pyramides son de vn finissimo jaspe roxo, las bolas que estan sobre ella son de oro y esmalte. Toda la cupula y linterna, es de finissimo jaspe, y las guarniciones donde encaxa este jaspe son de oro y esmalte. El remate de la linterna es vn ramillete o florón de oro, del medio del qual sale vna esmeralda redonda. Las guarniciones de las puertas desta Custodia son de plata y oro, y esmalte, hermosamente labradas, y ellas son de cristal de roca, y por la parte opuesta, que mira al templo tiene vna hermosa ventana quadrada del mesmo cristal, y de la anchura de la puerta, por los otros dos lados esta ornada de finissimos jaspes, y guarniciones de oro y esmalte: por la parte de dentro esta ornada de hermosissimas labores de jaspes y oro, y por clauo o remate de la cupula por la parte de dentro tiene vn topacio” (HERRERA, [1589] 1998, fols. 31v<sup>o</sup>-32). Lhermite nos ofrece también una detallada descripción de la custodia, fijándose en el ingenio de las ruedecillas ocultas debajo de la peana que permitían mover la pieza dentro del tabernáculo: “En el centro y dentro de esta custodia se halla otra custodia que, aunque más pequeña que la que le contiene, no es de menor valor y estima, y su forma es cuadrada. La peana es de bronce dorado y tiene debajo varias ruedecillas secretas que al girar permiten acercar y mover la custodia sin que apenas nos demos cuenta. Esta peana está muy bien elaborada según el arte de la arquitectura y está además muy ricamente adornada a todo alrededor con pequeñas piezas cuadradas de jaspe fino. Sobre esta peana se levanta la custodia de plata, que es de orden dórico, y con sus columnas de un jaspe rojo parecido al coral y están muy bien pulimentadas, y detrás de estas columnas hay gruesos pilares cuadrados de plata entreverada con jaspe cuyas bases y capiteles son de fino oro esmaltado, y los arquitrabes, frisos y cornisas, todos ellos de fina plata, así como el conjunto, están muy bien elaborados habiendo en el friso ciertas particiones adornadas con muchas y bellas piedras preciosas, como esmeraldas, rubíes, y el cielo es también todo de plata muy bien elaborada y todo él está lleno de bellas piedras. Remata el conjunto un bellissimo pináculo que también es todo de plata y sobre cada una de las mencionadas columnas hay una pirámide de un mineral muy ricamente guarnecido de oro y esmaltado de forma harto curiosa. Y tiene esta custodia a todo alrededor pequeños trozos de fino cristal de roca, la mínima piedra de los cuales tiene más de un palmo de extensión, lo que es cosa inestimable [...]” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 330-331). El padre Juan de Mariana: “Componen así mismo el sagrario menor jaspes engastados en oro y plata, distinguele una esmeralda, del tamaño de una nuez, que brilla en lo más alto, sirve de clave á su bóveda un topacio [...]” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza introducía ahora la digresión sobre el orden dórico inserto dentro del corintio (Vid. supra: nota 34), luego continuaba con la descripción de la arquitectura y ornamentación de la custodia: “Dentro de esta custodia grande se encierra otra más pequeña y no menos preciosa, ni de menos artificio y hermosura, la forma es cuadrada, asienta sobre una peana de lindas piedras y guarniciones de metal dorado, con que se hacen las labores y compartimientos. Tiene por cada frente cuatro pilastras o antas, que refuerzan las esquinas, y por la puerta principal, que responde a la ventana del altar, hace como un vestíbulo sobre cuatro columnas redondas, que tienen detrás las mismas antas, los colores y las finezas y la labor de las piedras rarísimo, y de singular variedad y hermosura. La forma y orden de la arquitectura es dórica [...] Tiene de alto esta pieza tan singular poco menos de una vara con la peana, y de cuadrado una tercia y más. Los capiteles y basas de las columnas son de oro y esmalte; también los triglifos y gotas y las metopas, de finísimas esmeraldas. Sobre la cornija, que es de plata dorada, se hace otra cúpula como la de la custodia grande, con linterna o fanal encima. Los pedestales que asientan sobre la cornija son de unas piedras como viva sangre; las molduras de su basa y cornija de oro, y las pirámides que rematan las pilastras y columnas son de la misma piedra, guarnecidas con esmaltes de oro; las bolas que están en las puntas de las pirámides, también de oro esmaltado; de suerte que todo lo que hace moldura y guarniciones y compartimientos es oro esmaltado. El remate de la cupulilla o farol alto es un florón de oro, y en medio de él, como fruta, nace una esmeralda redonda, y dentro, como clave, un finísimo topacio con un rico asiento de oro esmaltado, aunque no es tan grande como el de la custodia mayor. Las dos puertas que responden a las de la custodia grande, que se abren y cierran, son de cristal de roca; las guarniciones, de oro; por los otros dos lados está cerrado con sus mismos jaspes finos, y los compartimientos y fajas de oro y esmaltes por la parte de dentro es lo mismo, aunque los compartimientos están más lisos” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 339-340). Santos omite la digresión de Sigüenza y de hecho no profundiza sobre el simbolismo del uso combinado de los órdenes dórico y corintio. La supresión del pasaje la compensa retóricamente diciendo que el dórico

### Vaso en que se guarda el Santísimo Sacramento.

En esta Custodia, pues; en vn Vaso precioso de Ágata, como vn Ostiario grande, con asas, y pie de oro esmaltado, y la Sobrecapa de lo mismo, que remata con vn hermoso Zafiro: està otro Vaso de oro, donde se guarda aquella rica prenda, y seguridad inmensa de nuestra salud; precio / [1657, fol. 31] cio de nuestra Redempcion, y causa de nuestra vida<sup>1363</sup>, blanco de la deuocion del Prudentissimo Monarca Filipo Segundo, a quien mirò, como vltimo fin para la erección de esta Marauilla, y a quien acompañò con notable gozo de su Alma, juntamente con su hijo Filipo Tercero, siendo niño, y con otros Caualleros de su Camara, [«Traslacion del Santísimo Sacramento».] el dia, que desde la Iglesia Antigua, le passaron a esta Principal, lleuando èl mismo con el Principe las Varas del Palio, a los nueue de Agosto el año 1586. vispera de la Fiesta de San Lorenço: y sacrificandole en vez de aquella multitud de Ouejas, y Beceros que Salomon, y todo el Pueblo sacrificaron, a Dios, el dia que se edificò el Templo, y se passò en èl el Arca: loores, y alabanças, gracias, y lagrimas de Coraçones contritos, deuotos, y humildes: propio manjar de Dios, que jamas le supo mal<sup>1364</sup>. Dize vna inscripcion del mismo Autor, que la otra, en el Pedestal de la Puerta desta segunda Custodia:

---

està dedicado aquí: *“al fortissimo Señor de los Exercitos, origen de las fortalezas, que haze parecer Leones à los que dignamente le comen, espantosos, terribles a sus enemigos”*.

<sup>1363</sup> En el *Undécimo Diseño* grabado por Perret se intuye en el interior de la custodia, el vaso de ágata que Herrera describe someramente en el *Sumario*: *“El Santísimo Sacramento esta puesto dentro desta Custodia en vn vaso de ágata [...]”* (HERRERA, [1589] 1998, fol. 32). Juan Alonso de Almela se detiene más en la pieza: *“El último cuerpo o funda de esta insigne y santa custodia es de una grande ágata cavada de dentro y con su cubierta de la misma ágata, un poco rechapado, a forma de aquellos antiguos vasos que pintan de los Reyes Magos, dentro de la cual está un pequeño vaso de oro, donde está el Santísimo Sacramento”* (ALMELA [1594] 1962, p. 36). Juan de Mariana dice que en el sagrario: *“[...] se guarda el cuerpo de Jesucristo en un ágata [...]”* (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Fray José de Sigüenza: *“Dentro de esta segunda custodia está un vaso precioso de ágata y del tamaño de un hostiario grande, con asas y pie de oro esmaltado; el tapador o sobrecopa, de lo mismo, con un zafiro del tamaño de una bellota por remate. Dentro de este vaso está otro de oro, y allí se guarda, como dice la inscripción, aquella rica prenda y seguridad inmensa de nuestra salud, donde Dios y los hombres, cada uno de su parte, tiene puesto el precio, el pacto y el concierto de la redención humana”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 340). Madame d’Aulnoy en su peculiar e imaginativo recorrido por el monasterio, con toda probabilidad ficticio, mezcla los datos, confunde todo y nos ofrece una pintoresca descripción del tabernáculo y custodia: *“El tabernáculo, la arquitectura de la mesa del altar, las graderías por donde hasta él se sube, el copón hecho de una sola pieza de ágata, son otros tantos milagros. Las riquezas en pedrerías y oro no son creíbles [...] El tabernáculo está enriquecido de varias columnas de ágata y de varias figuras de metal y de cristal de roca. No se ve en el tabernáculo más que oro, lapislázuli y pedrerías tan transparentes que se ve a través de ellas el Santísimo Sacramento. Está en una naveta de ágata. Estiman ese tabernáculo en un millón de escudos.”* (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>1364</sup> La ceremonia de traslación del Santísimo Sacramento desde la Iglesia Vieja al altar mayor la describe con todo detalle fray José de Sigüenza (L. III, D. XIV), de donde extrae Santos las alusiones a la traslación del Arca de la Alianza al Templo de Salomón: *“Y al fin, puesto todo a punto con universal alegría y contento el 9 de agosto, vigilia del glorioso mártir San Lorenzo, que fue viernes de este año 1586; dichas las horas en el coro e iglesia pequeña, y la misa del día a las ocho de la mañana, se juntó convento y colegio y sminario en la misma iglesia. Salió Su Majestad y Príncipe y toda la Casa Real de su aposento, y juntos todos, el Prior vestido con su casulla y los ministros con dalmáticas, en solemnísima procesión, pasaron el Santo Sacramento a la iglesia principal y le pusieron dentro de aquellas riquísimas custodias; el Prior llevaba en las manos la custodia de oro, viva arca del Testamento, donde se encierra no la vara del castigo riguroso, ni la ley y el pacto antiguo, ni el maná formado del rocío de este aire por ministerio*

HUMANAE SALVTIS EFFICACI PIGNORI  
ASSERVANDO: PHILIPPVS II. REX. D. EX  
VARIA IASPIDIS HISPANIAE TRICII OPVS.

Que en Castellano responde: Para guardar la prenda segura, y eficaz de la salud humana, el Rey Filipo Segundo dedico esta Custodia, que es toda de Piedras de España, obra de Trezo<sup>1365</sup>.

Loya tan preciosa, Tesoro tan infinito, hallado del amor diuino en el inmenso Campo de vna infinita misericordia, para enriquecer a los hombres, dado para su rescate; disfrazado para sus sustento, y suauiissimo para su regalo: ni era razon, que estuuiesse con menos reuerencia, ni con menos Guardas, y Custodias. En vna Vrna de oro estaua [«D. Pan. Hebr. 9. a. 4.»] guardado aquel Manà admirable, que hizo abundante el desierto; y la Vrna se guardaua en el Arca misteriosa; y todo fue sombra desta luz, y parece, que lo fue deste Insigne Tabernaculo, donde en tan repetidas, y preciosas Caxas se guarda el verdadero Manà, por quien se gozan las mas altas abundancias de la Gloria<sup>1366</sup>.

---

*de criaturas para aquel pueblo duro, animal terreno, sino la de la gracia, amor y dulzura, lleno de suavidad escogida para los hijos de Dios espirituales y santos; llevaban las varas del palio el Rey y su hijo el Príncipe don Felipe, que, aunque pequeño, ya tenía gusto de cosas espirituales, por ser industriado de tan buen maestro como su padre, y con ellos otros caballeros de su cámara, y el pío Rey y cuantos con él iban, en vez de aquella multitud de ovejas y becerros que Salomón y todo el pueblo sacrificaron a Dios el día que se edificó el Templo y se puso en él el arca (como si Dios hubiera de comer tantas carnes de animales), le iban ofreciendo y sacrificando loores, alabanzas, gracias y lágrimas de corazones contritos, devotos y humildes, propio manjar de Dios, que jamás le supo mal y siempre tiene gusto de los becerros de nuestros labios”* (SIGÜENZA, [1605, L. III, D. XIV] 1986, p. 108).

<sup>1365</sup> Fray José de Sigüenza: “En el pedestal de la puerta de dentro, por donde se abre y cierra y es menester, está esta inscripción, del mismo autor que la otra: HUMANAE SALVTIS EFFICACI PIGNORI. ASSERVANDO PHILIPPVS II, REX D. EX VARIA IASPIDI HISPANIC, TRICII OPVS. En castellano suena: para guardar la prenda segura y cierta de la salud de los hombres, el Rey Felipe II dedicó (esta custodia), que es toda de varios jaspes de España. Obra de Jacobo de Trezo; tiene gravedad, propiedad y misterio” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 340). Lorenzo van der Hamen, siguiendo el texto y traducción de Sigüenza, también recoge la inscripción: “En el pedestal de la puerta de adentro está una inscripción del Dr. Arias Montano que dice así: Humanæ salutis efficacis pignori asservando Philippus 2.<sup>o</sup> Rex D. ex varia jaspide Hispaniæ. Tricii opus; que en romance quiere decir: Para guardar la prenda segura y cierta de la salud de los hombres el Rey Felipe 2.<sup>o</sup> dedicó esta custodia que es toda de varios jaspes de España, obra de J. de Trezzo” (VAN DER HAMEN, [c. 1620] 1973, p. 257).

<sup>1366</sup> Hasta el primer punto, Francisco de los Santos está recogiendo el siguiente pasaje de Sigüenza: “[...] Joya tan preciosa, tesoro tan infinito, no es razón que esté ni con menor reverencia ni con menos guardas y custodias” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 340). Como preámbulo a la descripción del sagrario, introduce la cita bíblica: “D Pan. Hebr. 9. a. 4.”, correspondiente al Libro de los Hebreos, 9: “Fue construido un tabernáculo, y en él una primera estancia, en que estaban el candelabro, y la mesa, y los panes de la proposición. Esta estancia se llamaba el Santo. Después del segundo velo, otra estancia del tabernáculo, que se llama el Santo de los Santos, en el que estaba el altar de oro de los perfumes y el arca de la alianza, cubierta toda ella de oro, y en ella un vaso de oro que contenía el maná, la vara de Aarón, que había reverdecido, y las tablas de la alianza. Encima del arca estaban los querubines de la gloria, que cubrían el propiciatorio, de lo cuales nada hay que decir en particular” (Sagrada Biblia, 1965, pp. 1433-1434).

[1681, fol. 28]<sup>1367</sup>

[...] y por quien sin duda se librò este Templo suyo del Azote del Incendio, para que pudiesemos dezir con Daudid: Et flagellum non appropinquabit Tabernaculo tuo. Con todo esso, por lo que pudo recelarse, se colocò el Señor en otra parte.

---

Des- / [1657, fol. 31vº]

### **Sagrario.**

Despues de tanta riqueza, y hermosura, se vè en esta Pieça del Sagrario, ò Transparente mucha variedad de adornos, que la hazen ostentosa, y grande; y no menos su Arquitectura. Hasta el peso de la Mesa, por donde se toca a la Custodia, està las Paredes cubiertas de Iaspes, y embutidos de Mármol blanco. El ancho de todo, està en el cuerpo de la pared metido, y es de cinco pies [1,4 m.]; y porque no pierda la fortaleza, se haze vn Arco grande, que le dà mucha gracia. En par de la Ventana del Retablo, por donde se vè la Custodia, ay otra, que la responde, y le dà luz del Oriente, con Vidriera cristalina, y Rexa dorada, que cae al Patinejo, ò Claustrillo de Palacio. Esta se forma de Iaspes colorados, y por la parte de dentro, se corren vnos velos antes de la Vidriera, de diferentes colores, segun la Fiesta, que se celebra, y como passa el Sol, y entran sus rayos, tomando el color de los velos, queda todo el Sagrario vañado de aquella luz, que tocando en los Cristales de la Custodia, se vè desde la Iglesia, y haze vn aspecto de grande Magestad, que ocasiona reuerencia, y temor. Quando se hecha el velo de seda colorada, parece vn Carbunclo encendido, y con el blanco, vn Diamante de infinitas luzes; y à este modo los demas representan las mas preciosas Piedras de su color<sup>1368</sup>.

---

<sup>1367</sup> *Idem*: 1698, fol. 28.

<sup>1368</sup> Francisco de los Santos emplea significativamente el término “Transparente” para referirse al espacio del trasaltar, por donde entra la luz que ilumina el tabernáculo, lo que pone de manifiesto la normalización a mediados del siglo XVII del uso de los camarines y transparentes, también es sintomático que dedique un epígrafe específico a su descripción. Se trata de un espacio estrecho y alto que mide 336 cm. de altura, 84 cm. de anchura y 672 cm. de fondo (MULCAHY, 1992, p. 125). Sobre la importancia del trasaltar de El Escorial como antecedente del camarín y transparente barroco: *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, 1987, p. 218. Herrera comienza el *Sumario* señalando con una cruz en el *Primer Diseño*: “Sagrario y lugar por donde se administra el santissimo Sacramento, es lugar de mucha deuocion este” (HERRERA, [1589] 1998, fol. 7vº). Pérez de Mesa menciona la ventana del sagrario curiosamente cuando está describiendo el palacio, es decir desde el patio de Mascarones, que denomina “*de las ninphas*”: “Ay en este patio una ventana, que sale a la custodia del altar mayor, en la qual ventana en diferentes dias, se ponen tafetanes de diferentes colores, y assi hazen que parezca la custodia tambien de diferentes colores” (PÉREZ DE MESA, [1590] 1966, p. 145). Almela también describe el espacio del sagrario, deteniéndose especialmente en los efectos lumínicos provocados por las cortinas de colores litúrgicos: “[...] una gran ventana a la parte oriental, hecha ni más ni menos de vidrieras cristalinas, para que mediante la luz del sol reverberando por todos estos cristales, la claridad, resplandor, valor y excelencia de esta hermosa custodia sea cómodamente gozado de la gente de fuera. Y no paró en esto el ingenio de quien la fabricó o mandó fabricar, porque de ordinario en la gran ventana de este como trasaltar están puestas cuatro corrientes cortinas. La una, verde, y la otra colorada, y la otra, azul, y otra, blanca, para ponerlas según los días de las fiestas, o de mártires, o de confesores, o de vírgenes, o de Nuestra Señora, que los mismos colores representan también la fiesta. La azul, que puesta delante del sol representa en la lucidísima custodia y en todo el templo un apacible color del cielo y gloria, y la verde,

## Pinturas.

En los lados de la Ventana, y en los correspondientes, están quatro Historias, ajustadas al misterio Soberano, que alli se encierra. En vna, los hijos de Israel, cogiendo el Manà, que les llouì el Cielo. Enfrente està el Cordero Pasqual, que comian con lechugas amargas, y baculos en las manos, como Caminantes, señal, que no paraua alli el Misterio. A la otra vanda, està Abrahan ofreciendo a Melchisedech, Sacerdote del Altissimo, las dezimas de la victoria Enfrente desta Historia està el Pan Subcinericio, que diò el Angel al Profeta Elias, con cuya virtud, y fuerça se sustentò quarenta dias de camino, hasta llegar al Monte de Dios Oreb. Luego en lo alto, y en la buelta, que haze la Bobeda, està pintado el Arco del Cielo,

---

*que puesta representa alegría y esperanza de bienes y contentos, y la colorada puesta, que reverbera en toda la iglesia un resplandor como de fuego, con una virtud como celestial y admirable, y la blanca puesta, que reverberando el sol da un color apacible a la vista de la paz, y quietud, y santidad [...] la luz del sol tan graciosamente reverbera en derecho de la lucidísima y transparente custodia a todo el templo, que así más se descubra el gran valor de la dicha custodia, que casi quita la vista de los ojos a los que en el templo están oyendo misa y viendo los divinos oficios. Tiene éste, como trasaltar o estancia detrás del retablo donde y por donde se goza la vista de tanto bien, las paredes de jaspe colorado y mármol blanco las vetas, que hace labor y variedad de obra [...] (ALMELA [1594] 1962, pp. 35-37).* Lhermite define el espacio como “santuario”, subrayando el efecto de asombro y misterio que despertaba la iliminación del tabernáculo desde el interior: “*La luz que entra allí por una muy fina y clara vidriera de cristal es tan clara y resplandeciente a los ojos de quienes la ven desde lejos (me refiero a quienes miran esta custodia por fuera, pues hay que saber que esta luz traspasa y penetra los trozos de cristal de roca que hemos dicho hay en esta custodia), que les parece cosa incomprensible, no pudiendo imaginar lo que esto signifique, pero la opinión general cree que esta cualidad viene de algunos diamantes, carbunclos y de otras piedras preciosas de diferentes colores que se colocan en esta custodia todos los días en que se cambian los ornamentos de altar en la iglesia, lo que coincide con las festividades, y, como después se dirá, la cualidad de este día determina que se ponga uno u otro color, y este color se corresponde también con el resplandor que sale de este santuario, lo que, bien mirado, es misterio de muy poca consideración, a saber, una sola cortina de tafetán del mismo color que el de los mencionados ornamentos que se coloca delante del cristal de esta ventana, la cual, como es completamente cristalina y la de la vidriera de la custodia (a la que ya me he referido) pequeña y toda de cristal de roca, pasa por ésta y penetra la claridad del sol y produce contra el colorde esta cortina una tal reverberación que desde lejos lo que se ve parece algo de todo punto maravilloso a los ojos de todos y en particular a los de quienes ignoran este misterio*” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 331-332). Fray José de Sigüenza insiste de modo parecido en los efectos lumínicos: “*[...] están las paredes todas de aquella pieza cubiertas de jaspes, con sus compartimientos de mármol blanco, y así se muestra cándida y rubicunda, colores propios del tálamo de tan soberano Esposo. El ancho de todo este sagrario está en el cuerpo de la pared metido, y es de cinco pies escasos; hácese un arco grande porque no pierda la fortaleza; de la parte del retablo tiene una ventana cuadrada, por donde se ve y toca la custodia de la parte de fuera, que cae sobre el patinejo y el claustrillo de la casa del Rey; tiene otra que le responde y le da luz y los rayos del sol desde que nace, y allí tienen una vidriera y luego una reja para la seguridad, aunque el lugar es inaccesible. Por la parte de dentro, antes de la vidriera, se corren unos velos de seda y de diferentes colores: verde, azul, blanco, colorado, conforme a la fiesta de la Iglesia; y como pasa el sol por la vidriera, y de allí por el velo, toman sus rayos el mismo color, y queda toda la pieza y la custodia bañada de aquella luz, que hace unas vistas de admirable efecto, y sin duda se eriza el cabello de temor y reverencia allí dentro cuando a las mañanas, echado el velo de seda colorada, queda todo como un carbunclo encendido*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 336). En el manuscrito añadía: “*[...] que corriendo delante della velosy cortinas de seda de varios colores, queda todo aquel celestial aposento una vez hecho carbunclo otro esmeralda otro topacio y otro jacinto y otro diamante, que parece se espeluznan los cavellos según se concibe el temor y reverentia sancta*” (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 456, nota 61). En la narración de la traslación del Santísimo Sacramento el 9 de agosto de 1586: “*[...] entraron por aquella nave principal tan clara, tan ancha, tan alta y tan hermosa, y la luz y resplandor ardiente de la custodia, que parecía una brasa encendida reverberaba en los ojos y traspasaba las almas [...]*” (SIGÜENZA, [1605, L. III, D. XIV] 1986, p. 108).



tan seme- jan- / [1657, fol. 32] jante en sus viuos colores al que se causa de los rayos del Sol recibidos en la Nube concaua, que pone admiracion; y junto à èl regocijando al alma, se descubren por entre las Nubes del contorno Angeles alegres, y bellos, como significando, que es su Pan aquel, que es sustento del hombre; y Arco de Paz, que le assegura las dichas en el diluuiio de tan amorosos fauores. Fue esta la primera cosa, que pintò **Peregrin de Peregrini** de recien venido; y assi la obrò con todo cuidado<sup>1369</sup>.

---

<sup>1369</sup> Con la mención de las pinturas del sagrario comienza Herrera la explicación del *Primer Diseño*: “Sagrario y lugar por donde se administra el santissimo Sacramento, es lugar de mucha deuocion. Ay en en las paredes quatro historias del testamento viejo, figuras del Santissimo Sacramento hechan con hermosa pintura, y muy ornadas de varios colores. En la boueda deste sagrario esta pintado el Iris muy al natural, y entre nuues, en las quales y en el dicho Iris se representan varias figuras de Cherubines y Seraphines” (HERRERA, [1589], 1998, fol. 7vº). Almela también describe las pinturas, en concreto la bóveda: “[...] las paredes de jaspe colorado y mármol blanco a vetas, que hace labor y variedad de obra con muchas varias pinturas de devoción que aluden al Sacramento, y por lo alto, en figura de semicírculo, el arco del cielo, con sus varios colores y muchos ángeles y querubines de cada lado pintados entre muy agradables nubes, donde no entra nadie que no quede admirado y como traspuesto en la contemplación del apacible y divino lugar cual aquél es” (ALMELA, [1594], 1962, p. 37). Gian Paolo Lomazzo traza en su *Idea del tempio della pittura* un elogio de Tibaldi pintor y arquitecto aunque no refiere ninguna obra concreta realizada por el pintor en El Escorial: “Ora egli [Felipe II] ha aggiunto a questi, come nuovo sole appresso a molti soli, Pelegrino Pelegrini, acciò che co'l suo mirabile pennello illustri tanto la Spagna per questo tempio [...]” (LOMAZZO [1590] 1973, vol. I, p. 361). Paolo Morigi también menciona la autoría de Tibaldi, recogiendo la noticia de que fue lo primero que pintó: “Pero volviendo a donde estábamos, a nuestro alabado Pelegrino de Pelegrini, digo que, habiendo sido llamado a España por encargo del Rey Católico, como habíamos dicho, sin perder tiempo comenzó a dar pruebas de su mucho valer y la primera cosa que pintó en esta tan estimada fábrica fue una parte del techo que está sobre el Santísimo Sacramento, a donde se entra por dos puertas junto al altar mayor en una inenarrable maravilla, a causa de una claridad que pasa por una ventana con cortinas de diversos colores, según la conveniencia de la iglesia, donde está el bellissimo templete; esta pintura es de grandísima universal admiración a todos, por la bella vista que hace, en la cual se representan muchas historias figuradas del Testamento Antiguo, del Santísimo Sacramento; en lo alto del techo se ven ciertos querubines y serafines que parecen vivos” (MORIGI [1593] 1970, p. 20). Jehan de Lhermite también menciona, aunque de pasada, las pinturas: “Y en la bóveda de este lugar y habitáculo sagrado están pintadas visiones celestes con varias historias santas sacadas del Antiguo y Nuevo Testamento que representan las figuras místicas de este santo, divino y admirable misterio” (LHERMITE, [1597] 2005, p. 331). A fray José de Sigüenza pertenece la descripción más completa de los temas representados en las paredes laterales: “En los cuatro lados, de dos de cada parte de ventana, están quatro historias a propósito del misterio que allí se encierra. En una se ve a los hijos de Israel salir a coger aquel manjar del cielo, que no le supieron poner otro nombre a un convite tan regalado sino el de su admiración, diciendo: Man hu? (¿Qué es esto?) De frente está el cordero pascual, que se comía con lechugas amargas, y báculos en la mano a guisa de caminantes, y aunque de prisa, con todo ello llenos de reverencia y admiración, que así suena la palabra original, como advertí en gran parte más despacio. [Cita al margen: In vita. D. Hieronymi.] A la otra banda está el gran padre Abrahán, pagando y ofreciendo las décimas de la victoria a Melchisedec, sacerdote del Altísimo, y él hace un sacrificio, que durará su rito y ceremonia sacra para siempre, porque le va a Dios sobre su juramento. Enfrente de esta historia está aquel pan subcinericio que dio el ángel al Profeta Elías, de tanta virtud y fuerza, que le sustentó cuarenta días de camino hasta llegar al monte de Dios, Oreb. En lo alto, y en la vuelta que hace la bóveda, está pintado el arco del cielo, que no parece pintura, según se muestran naturales aquellos azules, verdes, rojos, que causan de los rayos del sol, recibidos en la nube cóncava, señal más misteriosa que natural con que nos asegura Dios no destruirá todo el mundo con agua, sino que con el de su sangre ahogará todo lo que en el mundo reina. Por entre él y las nubes del contorno se descubren muchos ángeles, tan hermosos y tan bellos que regocijan el alma. Esta fue la primera cosa que pintó, en llegando aquí, Peregrín de Peregrini; dio con ella grande gusto al Rey, nuestro fundador, que la labró de su mano y con cuidado por se la muestra”. (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 336-337). En uno de sus sermones: *In vigilia nativitatís*, Sigüenza abordaba también el tema del arco iris como “*signum federis* entre Dios y los

Este es el ornato desta Pieça, ò pedazo de Cielo, todos los que entran a verle, apenas aciertan a salir, que se les haze de mal dexar aquel lugar estimable, donde se vèn, y contemplan tantas cosas, que eleuan el espiritu, y le tienen como en la Gloria<sup>1370</sup>. Aora vamos à ver los Oratorios Reales, que es lo que nos falta por mostrar de la Capilla Mayor, que con su Magestuosa Fabrica, y Estatuas, que estàn sobre ellos, la hazen mucha compañía, juntamente con otros adornos.

### Oratorios Reales.

Dentro de dos Arcos grandes, que tiene a los lados, al mismo andar, y peso de la primera Mesa de las Gradas, se corresponden tres Puertas de vna parte, y de otra, cuyas lambas, Linteles, y Sobrelinteles son de verdes laspes, y lo demas de colorados, y todos de la misma fineza, y pulimento, que los del Retablo. Siruen estas Puertas a tres apartamientos, tan bien formados, que luego se vè en ellos, que son cosa de Reyes. Los primeros dan entrada a los Transitos de los Relicarios; los de en medio, siruen de Estrados, desde donde los Reyes oyen Missa, y gozan del Altar Mayor, y de todo lo que se haze en la Iglesia; y los mas inmediatos a los Balcones de Bronce, que estàn a los lados del Altar Mayor, tienen cada vno su Altar, donde se dizen Missas particulares a los Reyes. Sus Pauimentos, Paredes, y Techos, que son vnas Copulas, ò Medias naranjas partidas en quarterones: todos son de tersissimos laspes, y Marmoles embutidos, ò chapados con hermosos compartimientos, que no se pudo trazar cosa mas de- / [1657, fol. 32 vº] decente, y graue. Las Puertas, en sus guarniciones, marcos, y entrepaños, muestran diuersas

---

hombres”: *“Vemos un arco en el cielo y luego nos da a todos con si emos acabado de entender la causa. Ansí fingieron los antiguos que el Iris era hija de Taumantes que quiere dezir admiración. Esta el sol contrario de una nube obscura, el ayre de entre medias haze ruydo y como lloviznando embía el sol su rayo, no tiene el sol más que un rayo (como ni dios más que un hijo) y del toque de aquel rayo pasando su luz por este medio oscuro se haze aquella figura tan admirable, tan hermosa, aquel rayo tan perfecto, aquellos azules, verdes, rojos que se representan a nuestra vista cansados del sol, y nube, causa tanta admiración aun en lo que tiene de naturaleza [...]”* (B.M.S.L. Mss.Ç-III-3, citado por: BLASCO, 1999, t. II, pp. 458-459, nota 68). Siguiendo muy de cerca a Sigüenza, está la descripción de Lorenzo van der Hamen: *“En los cuatro lados de la ventana que da luz a la custodia están cuatro historias a propósito del misterio que allí se encierra: en un lado se ven los hijos de Israel salir a coger el manjar del cielo, que no le supieron poner otro nombre a un convite regalado, sino el de su admiración, diciendo: ¡Manha!, que quiere decir: “¿Qué es esto?” Enfrente está el cordero pascual, que se comía con lechugas silvestres y báculo en las manos a guisa de caminantes; a la otra parte está el gran padre Abraham pagando y ofreciendo las décimas de la víctima de Melchisedec y haciendo un sacrificio que durará para siempre. Enfrente está aquel pan subcinericio que dio el ángel al profeta Elías. En lo alto y vuelta que hace la bóveda está pintado el arco del cielo. Es pintura del Peregrino, hecha con grande cuidado, por ser la muestra que hizo de su mano y saber”* (VAN DER HAMEN, [c.1620] 1973, p. 257). Cassiano del Pozzo en su *Diario* no describe las pinturas del Sagrario, pero cuando refiere los ornamentos de los altares guardados en la sacristía comenta que *“cuatro o cinco tenían adornos y capas de tela de oro recamada de seda [con] breves historias [representadas] bellísimas, dibujadas por Pellegrino da Bologna, similares a las de la canonización de san Carlos en Roma”* (POZZO, [1626] 2004, p. 215). Sobre la estancia de Tibaldi en San Lorenzo de 1586 a 1593, *vid.* ZARCO CUEVAS, 1932, pp. 218 y ss.; SCHOLZ-HÄNSEL, 1984, pp. 766-768; MULCAHY, 1992, pp. 125-141. Sobre el significado iconológico del sagrario: OSTEN SACKEN, [1979] 1984, pp. 63-64. Para la relación de las pinturas con un “orden seráfico” y la posible intervención, no solo pictórica, de Tibaldi en el conjunto, como creador “de un clima” (MARÍAS, 1998, p. 53).

<sup>1370</sup> SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 337: *“Este es el ornato de esta pieza o pedazo de cielo”*. La idea de que los que entran en el sagrario “apenas aciertan a salir” recuerda el pasaje de Sigüenza referido a las puertas: *“[...] por ellas se entra a este sagrario y por ninguna se sale, porque ninguno las atravesó que quisiese salir de buena gana[...]”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 336).

materias, Acanas, Iaspes, Bronces, y en los quarterones Cristales por vidrieras, y hazen agradable vista con essa diuersidad; la clauazon por de dentro es de Tornillos dorados<sup>1371</sup>.

---

<sup>1371</sup> En 1573 el papa Gregorio XIII autoriza a Felipe II para que su oratorio forme parte de la iglesia misma y no de los aposentos reales (MULCAHY, 1992, p. nota 56), lo que explica que se recubran de mármoles y jaspes a imitación del presbiterio y que la descripción de su arquitectura se incluya en el discurso dedicado a la Capilla Mayor y no en el correspondiente a los aposentos, en el cual, sin embargo, se describe la pintura del altar del rey, el cóleo de Tiziano *Cristo con la Cruz a cuestras* (vid. SANTOS, 1657, L.I, D. XIV, fol. 83vº). En 1576, Antonio Gracián Dantisco ya observaba que: “[...]hay casa real tan dentro de la obra, que desde ella ven los reyes los oficios de la iglesia, tan lejos para impedirlos como si estuviese muchas leguas apartada. Esto es la excelencia de esta obra, que siendo los miembros que en sí incluye tan diferentes, que casi son incompatibles, el ingenio de la traza los tiene tan juntos como si fuesen uno, tan apartados como si la presencia del uno pidiese que los demás fuesen excluidos” (GRACIÁN DANTISCO [1576] 1970, pp. 71-72). Herrera en la explicación del *Primer Diseño* señala con las letras “DD.EE”: “Oratorios de donde las personas reales oyen missa en el Altar mayor, son quatro capilletas todas de varios jaspes embutidos, y el solado dellos, es otrosi de muchas labores de jaspes de diuersas colores y muy finos”(HERRERA [1589] 1998, fol. 8). En el *Quinto Diseño* señala que: “Las tres puertas que se incluyen y ven en esta capilla las dos son del vno de los Oratorios de donde oyen missa las personas reales, y la vna es el servicio de la sacristia [...]” (HERRERA [1589] 1998, fol. 23vº). En el *Octavo Diseño* cuando describe la “plaça delante del altar mayor” señala que es “adonde salen de la Sacristia con el seruicio para los oficios diuinos, y estan tambien al andar de los oratorios de las personas Reales [...]”(HERRERA [1589] 1998, fol. 29). Diego Pérez de Mesa especifica el uso de los oratorios: “Encima destas gradas, a ambos lados del altar mayor salen dos puntas de dos oratorios. El de la parte del Evangelio, para las damas y el de la parte de la epístola, para los Reyes” (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 142). Paolo Morigi: “Bajo el pedestal de las columnas anteriores de estos enterramientos están edificadas los oratorios de la Majestad real, que son tan altos que en cada uno cabe un templete, hechos del mismo jaspe del retablo, trabajados con admirable disposición e ingenio. Desde donde se puede oír la misa del altar mayor y aún se ven muchos otros altares; cosa digna de admirar que en cada uno de los oratorios hay su altar” (MORIGI [1593] 1970, p. 20). Juan Alonso de Almela se fija especialmente en el artificio de las puertas: “Tiene también esta real capilla, a cada lado, tres puertas medianas; la primera de cada lado, la de mano derecha, sirve de tránsito de la sacristía a esta real capilla y a las reliquias para el servicio de ella, y la de la mano izquierda, para tránsito de las reliquias de aquel lado; las otras cuatro, que son dos a cada lado, sirven de entradas y salidas de los oratorios reales de esta real capilla, desde donde las personas reales oyen cómodamente misa sin ser vistas; porque son estas dichas seis puertas de un admirable artificio y raro y casi nunca visto, porque son de bronce dorado, de ébano y cornicabra, y al envés, de caoba, y lo bajo y alto de jaspes preciosísimos de varias vetas y labores, leonadas, verdes y amarillas y en medio blancas; tan lisamente labradas que relumbran por su pulimento admirable, y encajadas con grande artificio y firmeza; y en medio de cada una quatro vidrieras cristalinas y finísimas, encajadas en el dicho bronce; las cuales son de gran transparencia, cuyos ornamentos de jambas y linteles, friso y cornisa son de jaspe verde finísimo labrado con grande pulimento” (ALMELA [1594] 1962, p. 31). Jehan de Lhermite subrayaba el carácter privado y reservado a los monarcas de esta parte de la Capilla Mayor: “La parte de la casa que hay detrás de este altar es la que corresponde al rey, que tiene a ambos lados dos muy bellos oratorios: uno de Su Majestad, el otro de la reina (cuando hay) y que hoy es de sus Altezas. Se encuentran estos oratorios contiguos a sus dormitorios (como se dirá más claramente en otro lugar) y desde ellos los reyes oyen misa diariamente: coinciden con dos de las tres puertas que ellos ven a uno y otro lado debajo de las arcadas, donde están las estatuas de las tumbas de los reyes, y son los dos oratorios de la misma fábrica, arquitectura y materiales que todo lo restante, es decir, han sido hechos con mármol, jaspe y con toda suerte de otras bellas piedras” (LHERMITE [1597] 2005, p. 332). Fray José de Sigüenza: “A los lados de esta capilla mayor, dentro de los dos arcos grandes de ella y encima o en el mismo peso de la primera mesa de las gradas están los oratorios del Rey y de la Reina, y encima los bultos o figuras de las personas reales que aquí están sepultadas; esto falta por mostrar. De la una parte y de la otra, con mucha correspondencia, se hacen tres puertas, jaspes verdes los linteles, jambas y sobrelinteles o capirotas; lo demás es de jaspe colorado; sirven a tres apartamientos o basílicas distintas. El primero, más junto de las gradas primeras de cada lado, sirve de puerta y paso a dos tránsitos, el uno a la sacristía y el otro a un relicario. Los otros dos, el uno tiene un altar donde se dicen misas particulares a los Reyes. El otro de en medio, de estrado y oratorio, de donde las oyen y rezan y

gozan de todo lo que hay y se hace en el altar mayor e iglesia. Todos tres son de finos jaspes, con sus compartimientos en suelo, paredes y techo, que es una cúpula o media naranja, con sus cuarterones de jaspes y mármoles embutidos o chapados, tan bien labrados y de tan gran pulimento, que son todos como unos espejos tersísimos. Luego se le ve, en entrando en ellos, que son cosas muy de Reyes. Las puertas son de acana, jaspe, bronce; con esta materia se hacen guarniciones, marcos, entrepaños; la clavazón por de dentro, tornillos dorados; las vidrieras de los cuarterones, cristales. De suerte que están los Reyes dentro (digámoslo así) y fuera de la capilla mayor; no se pudo trazar con mayor decencia ni grandeza” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 341). En el manuscrito, fray José insiste en la “decencia” de la disposición de los oratorios: “[...] y las puertas son parte de madera parte de bronce dorado y parte de jaspe con sus vedrieras de cristal, aquí oyen la misa mayor y los sermones, las personas reales, porque están con mucha decencia [...]” (BLASCO, 1999, t. II, p. 474, nota 112). Lorenzo van der Hamen también menciona los oratorios al final de su descripción de la Capilla Mayor: “Debajo de estos entierros están seis puertas, tres a cada lado, muy vistosas y ricas por ser de maderas finísimas y las molduras de bronce dorado; lo demás todo de cristal. Estas puertas salen a los cuartos del Rey, Reina, Príncipes e Infantes, de donde oyen misa y ven los oficios divinos. Dentro de estas puertas, en las piezas que ellos están, hay oratorios muy ricos para oír misa sin ser vistos; y en el de Su Majestad hay una silla de piedra muy singular y de mucha estima para que se siente en ella” (VAN DER HAMEN [c.1621] 1973, p. 260). Para Gregorio de Andrés, la silla aludida podría ser una de las dos que describe Jehan de Lhermite en la galería alta de oriente: “Y a ambos extremos hay dos sillas con respaldo que son muy bajas y cómodas y tienen un pie en forma de pilar sobre el cual se mueven apoyándose sobre una punta de hierro que hay a la mitad de este pilar, de tal modo que la persona que se sienta en estas sillas puede volverse de un lado a otro con la mayor facilidad del mundo y puede hacerlo empujando un poco con los pies contra el suelo sin hacer mucho esfuerzo, todo lo cual es una invención muy agradable y cómoda de la cual se servía mucho Su Majestad, quien se sentaba allí las más de las veces para contemplar las bellezas del campo” (LHERMITE [1597] 2005, p. 362). Cassiano del Pozzo relata en su *Diario* cómo el cardenal Giulio Sacchetti, nuncio apostólico en Madrid, escucha la misa en la mañana del 29 de junio de 1626: “en el cuartito del apartamento de Su Majestad, construido con esta intención de oír sin ser visto. Da justo a la altura de altar y tiene, en vez de ventana, dos puertas, una que sirve para pasar desde este dicho cuartito a la iglesia, y desde la que se alumbra un pequeño altar que hay de pintura alemana esmeradísima, y otra [que sirve] propiamente para escuchar misa. Ambas están hechas de madera preciosa con algunos jaspes incrustados y con portezuelas de cristal” (POZZO [1626] 2004, p. 211). Se trata del oratorio del lado del Evangelio, reservado a la reina o en su defecto a las infantas. Ninguna fuente literaria, exceptuando Cassiano hace mención de la pintura del altar: “pittura thedesca diligentissima”, que Bassegoda ha identificado con los *Desposorios místicos de Santa Catalina* de Maestro anónimo de Brujas (Prado: Cat. nº 1916. Inv. Gen. nº 434), gracias al Manuscrito de la Biblioteca de Ajuda y los Inventarios de 1700 y 1794, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 365. Durante la estancia de Cosimo III de Medici en El Escorial, el marqués Filippo Corsini también se fija en los oratorios: “dalle parti laterali del detto altare vi sono alcuni gabinetti di cristalli dove si viene dall'appartamenti Reali” (CORSINI [1668] 1933, p. 128, nota 1).

<sup>1372</sup> El término “entierros”, aunque empleado en las fuentes antiguas, resulta impreciso, en la medida en que los grupos escultóricos de Carlos V y Felipe II se levantan sobre los oratorios y aposentos reales y no sobre los féretros instalados debajo del altar mayor. Como ha señalado Osten Sacken, “abajo el rey reza *in corpore*, arriba *in efigie*. Permanece como vivo entre los muertos y se anticipa a su propia muerte dejándose representar como orante y fundador ante el altar mayor junto a sus antepasados y parientes ya muertos” (OSTEN SACKEN [1979] 1984, p. 56). Son muchos los precedentes iconográficos e influencias posibles que se han señalado para los grupos orantes de El Escorial, desde Gil de Siloé (sepulcro del infante Don Alfonso en la Cartuja de Miraflores, Burgos), a la multitudinaria tumba de Maximiliano I en la *Hofkirche* de Innsbrück, los sepulcros reales de Saint Denis, o las vidrieras de la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Santa Gúdula de Bruselas (*vid.* MULCAHY, 1992, pp. 193-195; CHECA, 1994, pp. 68-70; BUSTAMANTE, 1998). Sin embargo, ningún ejemplo supera en complejidad y sofisticación a los entierros de El Escorial, en primer lugar porque el sentido fúnebre no se concentra en un único monumento funerario, sino que se extiende a todo el edificio, condicionando tanto la arquitectura y fisonomía del monasterio, como la propia existencia de sus habitantes, los jerónimos. Como ya recordaba Cabrera de Córdoba, especial significación tendrían las últimas

Después desta grandeza, estan en tal posicion estos Oratorios, que leuantandose por de fuera doze pies [3,36 m.], hasta la Cornija siruen, como de Pedestal à dos Columnas fuertes, y a otras dos Pilastras, que les responden a los lados, y se forma vna Capilla sobre ellos, ò Tribuna, autorizada con las Estatuas de los Reyes, y Reynas, que tienen aqui su Entierro, de mucho ornato, y decoro. El Iaspe de las Columnas, es como el de las del Retablo, el orden Dorico, la altura de diez y siete pies [4,76 m.] con Basas, y Capiteles, que son de Bronce dorado. Las distancias o huecos de las Tribunas àzia dentro, son de diez pies [2,8 m.]; y la pared responde a las Columnas, con Pilastras de Iaspe colorado embutido de verde, cuyos Intercolumnios son de Piedra negra, que muestran modestia, y grauedad. Hazen las Columnas, y Pilastras en cada Tribuna tres claros, que con igual distancia cogen toda la anchura del Arco, que las contiene<sup>1373</sup>.

---

voluntades de Carlos V recogidas en el codicilo testamentario de 1558. En ellas, el emperador expresaba su preferencia por un sepulcro en mármol o alabastro, en el que su efigie y la de la emperatriz Isabel, se colocaran a ambos lados de una custodia, y que siguiendo el modelo pictórico de la *Gloria* de Tiziano: *“estemos de rodillas con cabeças descubiertas, y los pies descalços, cubiertos los cuerpos con sendas sábanas [...]”*. En principio nada más alejado de los cenotafios escurialenses, aunque como iremos viendo, las intenciones de Felipe II se intentarán ajustar en lo posible a los deseos de su padre.

<sup>1373</sup> Juan de Herrera en el *Sumario* elude describir las tribunas donde se pensaban colocar los grupos orantes, mencionándolas únicamente en el *Quinto Diseño* en relación no a las arquitectura, sino a las armas reales: *“[...]el ornato y armas reales que esta encima destas tres puertas, para poner los bultos reales es toda labor de jaspes muy finos, y metales dorados, ay esto mismo encima de los oratorios que estan a la parte del Euangelio”* (HERRERA [1589] 1998, fol. 23v.). Paolo Morigi también menciona la arquitectura de los cenotafios, señalando la correspondencia de materiales con el retablo: *“En las partes laterales del pavimento, antes de bajar los trece escalones de la iglesia, se hallan los magníficos sepulcros de los Reyes, contruidos en finísima piedra y bronce correspondientes al altar mayor”* (MORIGI [1593] 1970, p. 20). Almela se concentra en describir las calidades de los materiales y es el primero que cita los órdenes empleados: *“Tiene también esta real capilla, en cada lado, encima de las dichas puertas, una estancia toda hecha de jaspe leonado y algunas vetas de verde con cada cuatro columnas grandes, que hacen como forma de tres apartamientos, con un remate muy gracioso de la misma piedra, que abraza las armas reales de bronce dorado y de variedad de jaspes finos correspondientes a los colores que la variedad de las armas pide, con sus follajes de bronce dorado y su hermoso frontispicio con sus bolas de bronce dorado, a los dos lados, por remate, que ayudan hacer labor [...] va esta dicha obra de los dos lados de esta real capilla, lo bajo de obra dórica y lo alto de jónica”* (ALMELA [1594] 1962, p. 32). Jehan de Lhermite incluye en su *Passetemps* dos minuciosos dibujos que representan el proyecto decorativo completo para los cenotafios, incluyendo los grupos orantes en su versión provisional de yeso pintado mientras se fundían los definitivos en bronce (LHERMITE [1597] 2005, p. 652-653, Lám. XVII). Con todo, en describir la estructura arquitectónica no se detiene en exceso: *“Encima de estos oratorios se ven los lugares, que se hallan entre muy bellas y ricas columnas de jaspe fino, con sus arcadas que tienen allí una muy bella y magnífica estructura”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 332). Fray José nos ofrece la descripción más acabada y completa de la arquitectura de los cenotafios, pautando el recorrido descriptivo y terminológico que recogerá Francisco de los Santos, ambos se refieren al espacio que conforman los cenotafios como “capilla” o “tribuna”: *“Sobre estos oratorios que tienen de por fuera, en algo, hasta encima de su cornija, poco menos de doce pies, y sirven como pedestal, se levantan dos columnas grandes con dos pilastras cuadradas que les responden a los lados y hacen una capilla o tribuna, o no sé cómo me la llame, de mucho ornato y decoro, donde asientan las figuras de los Reyes. Tienen dos columnas a diecisiete pies de alto, de orden dórico, jaspes como los del retablo; están repartidas en igual distancia, y así dos columnas y las dos pilastras o antas hacen tres claros; basas y capitel, del mismo metal dorado a fuego. Las distancias o hueco de la tribuna, diez pies hasta la pared de adentro, que responde a las columnas con pilastras de jaspe colorado, enjambladas de verde, y sus intercolumnios de una piedra negra que muestra modestia, grandeza, luto (lo que decimos de una parte, se entienda siempre de entrambas)”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 341). Lorenzo Van der Hamen define la tribuna como un *“un hueco a modo de capilla o entierro, levantado poco más de un estado del suelo, al cual dividen dos columnas grandes de jaspe, de manera*

## Estatuas de Bronce.

En el de en medio a la parte del Euangelio, se ven cinco Estatuas, mayores del natural, de Bronce dorado a fuego, obradas con toda valentia. Del Inuicto Emperador Carlos Quinto es la primera; està armado; con espada ceñida, la cabeça descubierta; y puesto el Manto Imperial, con el Aguila de dos Cabeças formada en èl, de vna Piedra, ò Iaspe, que imita el color de aquella Aue Real; està puesto de rodillas (y todos estàn assi) y tiene delante vn Sitial con vn Paño de Brocado encima, de tan buena imitacion en aquella materia tan dura, que pone espanto. La Emperatriz Doña Isabel su Muger, està a su lado de la parte de adentro; y la Emperatriz Doña Maria, su hija, detrás de su Padre, con Aguila Imperial tambien en el Manto; y luego / [1657, fol. 33] go la Reyna de Francia, y la Reyna de Vngria, Hermanas del Emperador; y todas de tal suerte juntas, que por este espacio de en medio, sin impedirse, descubren el Altar, y se ven desde èl todos sus rostros<sup>1374</sup>. En la distancia de adentro, que corresponde à esta, se lee este Epitafio entallado en los Marmoles negros, con letras de oro en Bronce.

---

*que hacen tres huecos [...]*" (VAN DER HAMEN [c.1621] 1973, p. 258). La arquitectura de los cenotafios se concluye para el 10 de agosto de 1586, cuando se dio la primera misa en la Basílica, y su aspecto sería el que representa el *Quinto Diseño* de Herrera grabado por Perret en 1587. Como ha precisado Agustín Bustamante, cada cenotafio es un espacio auténtico de 14,84 m. de altura, 7,84 m. de ancho y 2,80 m. de profundidad, teniendo las columnas una altura de 4,76 m. (BUSTAMANTE, 1998, pp. 65-66).

<sup>1374</sup> Lomazzo en su *Idea del Tempio della Pittura* (Milán, 1590) hace referencia a los enterramientos reales, aunque confunde oratorios, entierros y grupos sepulcrales: "[...] *le figure de gli antecessori della Serenissima casa d'Austria, fatte di rilievo, di grandissimo stupore e meraviglia [...]* Ma a fronte da tutte due le parti dell'ancona et altare vuole questo gran re ch'egli faccia due sepolture, con singolarissimo artificio, dei Signori della casa d'Austria, la destra de i maschi e la sinistra delle femine, con le statue sopra de i principi in gienocchio e delle principesse, riguardanti al tabernacolo che è alto otto o nove braccia." (LOMAZZO [1590] 1973, vol. I, p. 360). Paolo Morigi no pudo ver ni siquiera los modelos provisionales en yeso pintado de los grupos orantes, no obstante tiene noticia del orden que debían guardar las figuras, aunque incluye la figura de la reina Juana de Castilla, madre de Carlos V, que nunca estuvo prevista en el grupo: "*Debajo de estas armas se ven tres capillas en cada una, donde se han de colocar las figuras de busto de los reyes; en aquella de parte del Evangelio, estará la estatua del gran Carlos V y la de la emperatriz y de la reina Juana, su madre; en la parte de la epístola, será aquella del potentísimo e inmortal Felipe, rey nuestro Católico y aquellas de sus mujeres y de los príncipes sus hijos*" (MORIGI [1593] 1970, p. 20). Juan Alonso de Almela en 1594 describe los grupos orantes en sus "simulacros" de yeso: "*En estas estancias están puestos los simulacros de los cuerpos de los Reyes; en el de la parte del Evangelio, el del invictísimo Carlos V y de la Emperatriz su mujer, Doña Isabel, y los dos de sus dos hijas, Doña Juana y Doña María; y en la estancia de la Epístola están los simulacros de los cuerpos de nuestro muy católico Rey Felipe y de sus tres mujeres: Doña María, Infanta de Portugal, y Doña Isabel, Infanta de Francia, y Doña Ana, Infanta de Bohemia, y el simulacro del serenísimo Príncipe Don Carlos; todos los cuales están al presente hechos de materia conveniente y al vivo de cómo han de estar después de bronce y jaspe dorados y de mucha autoridad y presencia. Aunque están de prestado, porque están mandados hacer de bronce dorado, como dicho queda [...]*" (ALMELA [1594] 1962, p. 32). Jehan de Lhermite aunque refiere que las figuras son de bronce, tampoco pudo verlas instaladas en la tribuna ya que aunque el grupo de Carlos V estaba terminado a principios de 1597 no se asentó en la tribuna hasta 1598 (*vid.* MULCAHY, 1992, p. 210; BUSTAMANTE, 1998, p. 67): "[...] *las figuras y estatuas del emperador, a un lado, acompañado de su mujer, hija y hermanas, y de Su Majestad, al otro lado, y las de sus mujeres e hijos, están puestas y colocadas en muy buen orden, fundidas todas en bronce y muy ricamente doradas con las armas de su descendencia, cuyos blasones son del mismo color que la piedra viva y natural y los metales son de oro y plata, colores éstos que han sido tan bien aplicados según el blasón de las armas que verdaderamente parecen estar pintados con los colores ordinarios que usan los pintores. Es esto una de las cosas más ricas y no menos curiosas que se pueden ver allí*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 332). Fray José de Sigüenza es el primero en señalar la importancia de la distribución de

## Epitafios.

D. O . M.

CAROLO V. ROMAN. IMP. AVGVSTO HOR.

REGNORVM VTR. SIC. ET HIERVSALEM REGI.

ARCHIDVCI AVST. OPTIMO PARENTI

PHILIPPVS FILIVS.

IACENT SIMVL ELISABETHA VXOR, ET MARIA

FILIA IMPERATRICES, ET LEONORA, ET

MARIA SORORES, ILLA FRANC. HAEC

VNGARIEA REGINAE.

---

las figuras en el cenotafio, de tal manera que ninguna impida “ver” a la otra, el Sacramento y cruz de la grada del altar. Es significativo que fray José observe que la emperatriz María aún estaba viva, lo que permite fechar la redacción de su texto en un momento anterior a 1603, fecha del fallecimiento de la hermana de Felipe II: “[...] *En la distancia de en medio que se hace entre las dos columnas, de la parte derecha el altar, que es la del Evangelio, se ven cinco estatuas o figuras de personas reales, un poco mayores que el natural, de bronce dorado a fuego, rica y primamente obradas. La primera y principal es del nunca vencido Emperador Carlos V, tan pío como fuerte, armado con espada ceñida, la cabeza descubierta, con el manto imperial y el águila de dos cabezas, labrada y asentada en el de una piedra o jasper que con el color muestra el mismo de aquella ave real. Delante (porque están todas las figuras puestas de rodillas) tiene un sitio con un paño de brocado encima, todo tan al natural remedado, con sus dobleces y pliegues, en aquélla materia tan dura que es de tanto estimar el arte, porque aun el manto se puede quitar y poco menos plegar y poner en un arca. La Emperatriz doña Isabel, su mujer, madre de nuestro fundador, está a su lado de la parte de adentro, y la Emperatriz doña María, su hija, que hoy vive (guárdela Nuestro Señor mil años para bien del mundo), detrás de su padre, y vésele también el águila imperial sobre el manto; y luego las dos hermanas del mismo Emperador, Reina de Francia y Reina de Hungría, detrás de su hermano. Todas de tal suerte juntas en este espacio de en medio, que, sin impedirse, ven el Sacramento y la cruz que está sobre la grada del altar mayor, y quien se pone allí ve muy claro los rostros de todos cinco*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 341-342. Francisco de los Santos utiliza el término “valiente” para definir el trabajo de los escultores, término que Sigüenza suele aplicar a la pintura, especialmente de Navarrete y Tiziano. Omite la noticia recogida por Sigüenza de que las capas se puedan desmontar, recurso utilizado por Pompeo para agilizar y diversificar el trabajo y que Leone ya había empleado, aunque con otra significación, en el grupo de *Carlos V y el furor*. Pocas novedades descriptivas nos ofrece Lorenzo van der Hamen: “[...] *en el de en medio se ven cinco estatuas de personas reales hechas con gran perfección, de bronce dorado. La primera es del emperador Carlos V, la segunda es la Emperatriz Doña Isabel, que está a su lado; la tercera la Emperatriz Doña María, su hija, y luego dos hermanas del mismo Emperador, que eran la reina de Francia y la de Hungría*” (VAN DER HAMEN [c.1621] 1973, p. 258). Siguiendo probablemente las prescripciones del emperador, los grupos funerarios se pensaron realizar en mármol blanco y en esa idea estaba Pompeo poco antes de regresar a Madrid, cuando hace referencia a los “*Vultos Reales y imperiales de marmol y jaspes*” (Citado en: MULCAHY, 1992, p. 204). Seguramente pensaba en algo parecido a lo que había realizado para el sepulcro de Juana de Austria en las Descalzas Reales (1574) o en el del cardenal Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas (1577). No podemos precisar en qué momento se opta por el bronce ya que no se conoce el contrato del grupo escultórico de Carlos V, Mulcahy apunta el 1 de abril de 1592 (MULCAHY, 1992, p. 205) y Bustamante adelanta el comienzo de los trabajos a 1590, fecha en que se termina el asentamiento del retablo mayor (BUSTAMANTE, 1998, p. 67).

Por estar tan claro escusaremos el ponerlo en Castellano. En la distancia, que se llega mas al Altar, capaz para otras Estatuas, responde esta inscripcion en el claro de adentro.

HVNC LOCVM SI QVIS POSTER. CAROLO V.  
HABITAM GLORIAM RERVVM GESTARVM  
SPLENDORE SUPERAVERIS, IPSE SOLVS  
OCCVPATO, CETERI REVERENTER ABSTINETE

Quiere dezir: Si alguno de los descendientes de Carlos Quinto sobrepujare las Glorias de sus hazañas, ocupe este lugar primero; los demas abstenganse con reuerencia. Y luego alli junto dize otra en el testero:

CAROLI V. ROM. IMPERATORIS STEMMATA  
GENTILICIA PATERNA, QVOT LOCVS CAEPIT  
ANGVSTIOR, SVIS GRADIBVS DISTINTA,  
ET SERIE.

Que suena: Estos son los Blasones, y Armas del linaje, y descendencia de parte de Padre de Carlos Quinto, Emperador Romano; no todas, sino las que cupieron en este lugar estrecho, distintas por sus grados, y Dignidades. En el claro de la parte de la Iglesia detras del Emperador, en el Intercolumnio se lee:

PRO- [1657, fol. 33 v<sup>o</sup>]

PROVIDA POSTERITATIS CVRA IN LIBERORVM NEPOTVMQUE GRATIA, ATQUE VSVM  
RELICTVS LOCVS POST LONGAM ANNORVM SERIEM CVM DEBITVM NATVRAE  
PERSOLVERINT OCCVPANDVS.

Que es en Castellano: El prouido cuidado de los descendientes, dexa este lugar vacio a los hijos, y nietos, despues, que viuidos muchos años, paguen la deuda natural de la muerte. En el testero de las espaldas, dize lo mismo, que en el de enfrente junto al Retablo; porque se pretenden poner en el vno, y en el otro las Armas, y Blasones de sus antepassados, que haràn vna vista muy ilustre; en el de delante, los de parte del padre; y en el de las espaldas, los de parte de la Madre<sup>1375</sup>.

---

<sup>1375</sup> La parte correspondiente a los epitafios está copiada de forma prácticamente literal de fray José de Sigüenza: *“En la distancia de adentro que responde a ésta se lee este epitafio, entallado en los mármoles negros con letras de bronce dorado: D. O . M. CAROLO V. ROMAN. IMPER. AVGVSTO. HOR. REGNORVM VTR. SICIL. ET HIERVSALEM REGI. ARCHIDVCI. AVSTR. OPTIMO PARENTI PHILIPPVS. FILIVS. P. JACENT SIMVL ELISABETHA VXOR ET MARIA FILIA IMPERATRICES, ELEONORA ET MARIA SORORES, ILLA FRANC. HAEC VNGARIAE REGINAE. Está tan claro, que no hay que ponerlo en nuestra lengua. En la distancia que está más al altar y vacía, sin figuras, responde, en el claro del intercolumnio de adentro, esta inscripción: HVNC LOCVM SIQVIS POSTER. CAROL V. HABITAM GLORIAM RERVVM GESTARVM SPLENDORE SUPERAVERIS, IPSE SOLVS OCCVPATO, CAETERI REVERENTER ABSTINETI. Quiere decir: “Si alguno de los descendientes de Carlos V sobrepujare las glorias de sus hazañas, ocupe este lugar primero; los demás absténganse con reverencia.” Y luego, en el testero que está allí junto, dice otra inscripción: CAROLI V.*



Sobre este orden Dorico con sus Triglifos dorados, y Metopas de diferentes Iaspes colorados, y verdes; se leuanta vn Frontispicio con dos Columnas Ionicas, en quien se haze vn Quadro de Piedras sanguineas, del ancho de el claro, en que están las Estatuas; que contiene las Armas Imperiales<sup>1376</sup>.

### Armas Imperiales.

---

ROMAN. IMPERATORIS STEMMATA GENTILICIA PATERNA, QVOT LOCVS COEPIT ANGUSTIOR, SUIS GRADIBVS DISTINCTA & SERIOE. *Quiere decir: “Estos son los blasones y armas del linaje y descendencia de parte del padre de Carlos V, Emperador romano.” No todas, sino las que cupieron en este lugar estrecho, distintas por sus grados y dignidades. En la distancia y espacio vacío que está detrás del Emperador, a la parte de la iglesia, en el intercolumnio de dentro, dice: PROVIDA POSTERITATIS CURA IN LIBERORUM NEPOTUMQUE GRATIA, ATQUE VSUM RELICTUS LOCUS POST LONGAM ANNORVM SERIEM CUM DEBITUM NATURAE PERSOLVERINT, OCCVPANDUS. En castellano suena así: “La providencia y cuidado de los descendientes deja este lugar vacío a los hijos y nietos, después que, vividos muchos años, paguen la deuda natural de su muerte. En el testero de las espaldas dice lo mismo que en el de enfrente de junto al retablo, porque se pretende poner en el uno y en el otro las armas y blasones de sus padres y antepasados, hechos de los mismos jaspes y piedras, y guarnecidos de florones y ramos de bronce dorado, que harán aquello más ilustre, aunque ahora no están puestos, y en el de delante, como vimos, están los de parte del padre, y en el de las espaldas los de parte de la madre”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 342-343). Lorenzo van der Hamen nada añade sobre el asunto, repitiendo puntualmente lo escrito por Sigüenza, incluidas las transcripciones y traducciones del texto de los epitafios (VAN DER HAMEN [c.1621] 1973, pp. 258-250). Los blasones y armas a los que hace referencia Sigüenza no se llegaron nunca a poner, aunque Santos todavía parece tener esperanzas al respecto. Aparecen representados en los dibujos de los cenotafios de Jehan Lhermite y en los lienzos atribuidos a Juan Pantoja de la Cruz que más adelante citará expresamente Sigüenza (*Vid nota*). En ambos documentos se reproduce el aspecto que presentarían las tribunas cuando en 1597, Felipe II decide colocar de forma provisional unos escudos pintados al óleo por Fabrizio Castello (MULCAHY, 1992, p. 210). Los epitafios parecen indicar que Felipe II deja abierta la posibilidad de que el espacio libre que quedaba en la tribuna fuera ocupado por sus sucesores, espacio que como puntualiza Santos era: “capaz para otras Estatuas”.

En 1659 François Bertaut incluye la transcripción completa de los epitafios de Carlos V y Felipe II en su *Diario del viaje de España*, extraídos de la *Descripción breve* de Francisco de los Santos, libro adquirido por Bertaut en el que como él mismo anota: “*todo está especificado con mucha extensión*”. Siguiendo a Santos, describe primero los cenotafios: “*A los lados del altar hay dos grandes arcos que tienen casi toda la altura de la iglesia, y en el lado del evangelio hay cinco estatuas de bronce dorado. La primera, de Carlos V, armado, con su manto real, de rodillas; la otra, que está a su lado, es la emperatriz doña Isabel, su mujer, y detrás, doña María, su hija, y las reinas de Francia y de Hungría, sus hermanas con esta inscripción [...] En el arco del lado de la epístola está de la Felipe II, y a sus lados la de la reina doña Ana, su última y cuarta mujer, madre de Felipe III, y detrás la de la reina doña Isabel, la tercera mujer; y al lado derecho, la reina doña María, princesa de Portugal, madre del príncipe don Carlos, con esta inscripción [...]*” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455). En 1672 otro francés, A. Jouvin, en este caso viajero ficticio, afirma que las esculturas orantes son de mármol y llega a confundir a Felipe II con Enrique II: “*Se ven en la parte de la epístola los sepulcros de Enrique II y de sus cuatro mujeres, cuyas figuras de mármol parecen arrodilladas encima, y del lado del evangelio, los de Carlos V y su mujer, desde donde entramos en el panteón, el sitio corriente de las sepulturas [...]*” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604).

<sup>1376</sup> Para la descripción de la arquitectura del cuerpo superior de la tribuna decía fray José: “*Encima de este orden dórico, que tiene sus triglifos dorados y las metopas de jaspes diferentes, verdes y colorados, se levanta un frontispicio con dos columnas jónicas, basas y capiteles como las demás del retablo. En él se hace un cuadro de finos mármoles sanguíneos, del ancho del claro de abajo donde están las figuras [...] Los estribos del frontispicio van a rematar en las acroteras de las pilastras que arriman al arco grande de la capilla, que tiene unas medias bolas grandes del mismo bronce dorado. El alto de este entierro (lo mismo es del otro de enfrente) es cincuenta y tres pies, y de ancho veintiocho*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 343). Lorenzo van der Hamen resulta bastante limitado en lo que concierne a la descripción arquitectónica del cuerpo superior: “*En su remate de arriba, que es muy bueno, de jaspes [...]*” (VAN DER HAMEN [c.1621] 1973, p. 259).

Vna Aguila grande de dos Cabeças, de Piedra de color Aquilíneo, tiene en el pecho el Escudo de las Armas de Castilla, y de los otros Estados destos Reynos, con gallardos, y soberuios Timbres, y Penachos. Vàn à rematar los estriuos que refuerçan el Frontispicio, en las Acroteras de las Pilastras, que arriman al Arco grande, y rematan con medias Bolas crecidas de Bronce dorado à fuego; toda la altura desta Fabrica (y lo mismo es de la otra) es de cinquenta y tres pies [14,84 m.], y el ancho veinte y ocho [7,84 m.]<sup>1377</sup>.

#### **Estatuas del otro entierro.**

En el lado de la Epistola, està el Rey Filipo Segundo, Fundador de esta Marauilla, Armado, y sobre las armas Manto, ò Capa Real, en que sienta el Escudo de las Armas Reales, de Piedras de diuersos colores con primor extraordinario; correspondiendo en todo a Carlos Quinto; la cabeça descubierta, las manos orando, su Sitial delante, y cogines, en que se ponen de rodillas. A su lado, y junto al mismo Sitial, la Reyna Doña Ana su vltima, y quarta Mu- ger, / [1657, fol. 34] ger, Madre del Rey Filipo Tercero, hija, y nieta de Emperadores. Detras del Rey, la Reyna Doña Isabel su tercera Muger; al lado derecho la Reyna Doña Maria Princesa de Portugal, su primera Muger, Madre del Principe Don Carlos, que esta detras dellas. Todas estas Estatuas hizo Pompeyo Leoni, y muestran en el aliento de la obra, lo mucho que alcançò en el Arte de la Escultura, y vaciados<sup>1378</sup>; ay aqui tambien Epitafios, è inscripciones, como en la otra Tribuna, y con el mismo orden; el Epitafio dize:

<sup>1377</sup> Las armas imperiales son descritas por Paolo Morigi, el cual además recoge la noticia de la intervención de Trezzo: *"En la parte superior de éstos están las armas imperiales y reales, las cuales son de tanta excelencia y mérito que no exceden a la custodia tan extraordinaria; éstas son obra del singular ingenio del mismo Trezzo"* (MORIGI [1593] 1970, p. 20). Lhermite insiste en señalar las cualidades pictóricas de las piedras empleadas y concluye haciendo un balance aproximado del coste de la obra: *"Y en lo más alto de esta pequeña máquina se ven a un lado las armas imperiales con su timbre y particiones y al otro las del rey, que tienen la misma forma, todas hechas y blasonadas (como se ha dicho) con los mismos colores de la piedra y con oro y plata sin que intervengan ninguno de los colores de los pintores. Excuso decir aquí la inmensa cantidad de dinero que todo esto habrá costado, dado que, por lo que he podido oír, solamente por las dos armas imperiales y reales junto con el ornamento de sus particiones y timbres ha habido que pagar más de 40.000 escudos, lo que no es parte pequeña dentro del gasto general de este enterramiento. Dejaré por ello el cálculo del conjunto al discreto entendimiento del tranquilo contemplador de esta obra para cuyo gran socorro y esclarecimiento sobre esta materia he descrito aquí minuciosamente la verdadera forma, y leyendo con detenimiento lo que he escrito, ciertamente no con demasiada claridad, de todo lo cual he ofrecido una medida por lo bajo, a este lector no le será difícil deducir y hacer un pequeño cálculo"* (LHERMITE [1597] 2005, pp. 332-333). Fray José de Sigüenza es el único que describe con detalle no sólo los materiales empleados sino también la morfología de las armas: *"[...] En medio de él se ve, en las armas imperiales, un águila grande de dos cabezas, de piedra que imita el color aquilino, y en medio del pecho, agarrado con las uñas, el escudo de las armas de Castilla y de los otros estados de estos reinos, con gallardos y soberbios timbres y penachos [...]"* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 343). Van der Hamen no se extiende demasiado sobre el asunto: *"[...] está un escudo grande de armas imperiales hechas de bronce dorado y piedras de colores"* (VAN DER HAMEN [c.1621] 1973, p. 259). Sobre la realización de las armas reales de 1586 a 1592, *vid.* BUSTAMANTE, 1998, p. 66 y ss.

<sup>1378</sup> El grupo de Felipe II fue contratado el 3 de mayo de 1597 (PLON, 1887, p. 419), se terminó a finales de septiembre de 1598, aunque las figuras no se instalaron hasta octubre de 1600 (MULCAHY, 1992, p. 205; BUSTAMANTE, 1998, p. 71-72). Fray José de Sigüenza, testigo de todo el proceso lo describe en los siguientes términos: *"[...] En el de la otra parte, en el espacio e intercolumnio del medio, está nuestro fundador el Rey don Felipe II, con armadura, manto o capa real, en que están por toda ella el escudo de*

## Epitafios.

D. O. M.

PHILIPPVS II. OMNIVM HISP. REGNOR.

VTRIVSQVE SICILIAE, ET HIERVS. REX CATH.

ARCHIDVX. AVSTR. IN HAC SACRA AEDE

QVAM A FVNDAM. EXTRVXIT SIBI V. P.

QVIESCVNT SIMVL ANNA, ELISABETHA,

ET MARIA VXORES CVM CAROLO PRINC.

---

*las armas reales, azules, rojos, blancos, y de los demás colores que allí se ven son todos los nativos de las mismas piedras: labor de mucha costa, riqueza y de singular labor, porque se puede poner y quitar toda por sus piezas, que, siendo de bronce y de piedra, tiene primor extraordinario; obra, al fin, de Reyes y de uno que lo fue tan grande. Responde lo demás todo, sin faltar punto, con el otro sitio y cojines donde se ponen las rodillas, la cabeza descubierta y las manos orando. Al lado derecho y junto al mismo sitio está la Reina doña Ana, la cuarta y su última mujer, madre de nuestro Rey don Felipe III, nuestro señor, hija y nieta de Emperadores. Luego, detrás del mismo Rey, está la Reina doña Isabel. Véase también el manto sembrado de armas reales, como están en el del mismo Rey. Al lado derecho está la Reina doña María, Princesa de Portugal, su primera mujer, madre del Príncipe don Carlos, y el mismo Príncipe detrás de ella, puestos todos de rodillas y de suerte que también, sin estorbarse, ven la cruz de en medio del altar mayor, y desde ella se ven los cinco rostros enteros. Todo esto es obra del mismo Pompeyo Leoni, en que ha mostrado cuán bien entiende el arte de la escultura y vaciados [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 343-344). Lorenzo Van der Hamen recoge todos los datos de Sigüenza, incluyendo la noticia, omitida por Santos, de que la armadura y manto de Felipe II se podía desmontar: “En la otra parte está el fundador Felipe Segundo con armadura y manto real, en que están en todo el escudo de las armas reales, cosa de mucha costa y riqueza y singular labor, porque se pueden quitar y poner todas por piezas, que, siendo de bronce y piedras, tiene un extraordinario primor. Las piedras son unas azules, otras coloradas, como de sangre y otras diferencias; buscadas en diversas partes, porque no entrase allí cosa de mucho precio y que pudiese durar el escudo tanto como el bronce sin perder de su perfecto color. Al lado derecho, y junto al mismo sitio está la Reina Doña Ana, última y cuarta mujer, madre del Rey Felipe III, hija y nieta de emperadores. Luego está la Reina Doña Isabel, su tercera mujer, madre de la Señora Infanta Doña Isabel; véstele un manto sembrado de armas reales. Al lado derecho y detrás del Rey está la Reina Doña María, primera mujer y madre del Príncipe Don Carlos y el mismo príncipe detrás de ella. Todas estas estatuas y las otras son hechas admirablemente por el excelente maestro Pompeyo Leoni, con tantas labores y guarniciones y tan dorado, que parece son de oro macizo. Están de rodillas junto a sus sitios, mirando al altar mayor” (VAN DER HAMEN [c.1621] 1973, p. 259). Francisco de los Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo* (Madrid, 1680) describe el momento en que se colocaron las esculturas de bronce en presencia de Felipe III “[...] faltaban de dorar, y perficionar las Estatuas de bronce admirables, que están en la Capilla Mayor en los Entierros de los Reyes a los lados, de que ya se ha hecho mención en esta Historia; y en esta ocasión hizo su Magestad que se compusiesen de todo punto y se asentasen luego en sus sitios; lo qual se executò estando el presente, manifestando el respecto, y veneracion que tenia a sus gloriosos Antecesores” (SANTOS, 1680, p. 70). Felipe II se había referido a la terminación y asiento del grupo escultórico desde 1594, en la cláusula primera de su testamento: “Y los bultos, y postura y forma de nuestro enterramiento, quiero que se hagan por la orden que tengo dada para ello, y conforme a las trazas que están hechas al propósito, prefiriendo en el lugar a mis padres por el mucho amor y respecto que yo les debo y tengo. Y ya se entienda en la obra; y si no se hallase acabada del todo cuando yo falleciere, mando que mis testamentarios, que abaxo serán nombrados, la hagan acabar en perfección siguiendo las dichas trazas” (ZARCO, [1917]1987, p. 42). También en el *Codicilo de las cosas tocantes a San Lorenzo* de 1598, cláusula 20: “[...] es mi intención y lo tengo expresamente ordenado [...] que de los ocho mil ducados cada mes, que de algunos años a esta parte se proveen para las obras de Sant Lorenzo se acaben las obras comenzadas de los bultos y entierros reales [...]” (ZARCO [1917] 1987, p. 96).*

FILIO PRIMOGEN.

En el lugar vacío de adelante dize assi:

HIC LOCUS DIGNIOR INTER POSTEROS,

ILLO QUI VLTRO AB EO ABSTINUIT,

VIRTUTI ERGO ASSERVATVR, ALTER

IMMVNIS ESTO.

Que suena: Este lugar, que aquí queda vacío, le guardó quien le dexó de su grado, para el que de sus descendientes fuere mejor en virtud; de otra suerte ninguno le ocupe. En la inscripción, que esta a las espaldas se lee:

SOLERTI LIBERORVM STUDIO POSTERIS

POST DIUTINA SPATIA AD VSVM

DESTINATVS LOCUS CLARIS. QUVM

MATVRAE CONCESSERINT MONVMENTIS

DECORANDVS.

Quiere dezir: Este lugar queda destinado con particular, y pensado cuidado de los hijos, para que sea con sus claras memorias ilustrado, quando despues de largo espacio de vida murieren. La inscripción de los testeros, donde se han de poner las Armas en entrambas partes, dize assi:

PHI- [1657, fol. 34 vº] PHILIPPI REGIS CATHOLICI STEMMATA GENTILITIA PATERNA.  
QVOT LOCUS CAEPIT ANGVSTIOR SVIS GRADIBVS DISTINTA, ET SERIE.

Ya los declaramos hablando del Emperador: Encima deste orden, se haze otro Frontispicio, como el de la otra parte, con toda correspondencia<sup>1379</sup>.

---

<sup>1379</sup> Fray José de Sigüenza: *“El epitafio dice: D. O. M. PHILIPPVS II. OMNIVM HISPA. REGNOR. VTRIVSQVE SICILIAE, ET HIERVS. REX CATHOL. ARCHIDVX. AVSTR. IN HAC SACRA AEDE QVAM A FVNDAM. EXTRVXIT SIBI. V. P. QVIESCVNT SIMVL ANNA. ELISABETHA, ET MARIA, VXORES CVM CAROLO PRINC. FILIO PRIMOGEN. En el lugar vacío de delante dice así: HIC LOCUS DIGNIOR INTER POSTEROS, ILLO QUI VLTRO AB EO ABSTINUIT, VIRTUTI ERGO ASSERVATVR, ALTER IMMVNIS ESTO. Que, a mi parecer (porque es menester adivinar), quiere decir: Este lugar que aquí queda vacío lo guardó, quien lo dejó de su grado, para el que de sus descendientes fuere mejor en virtud; de otra suerte, ninguno lo ocupe. Detrás, en las espaldas y en el otro lugar vacío, dice la inscripción así: SOLERTI LIBERORVM STUDIO POSTERIS POST DIUTINA SPATIA, AD VSVM DESTINATVS LOCUS CLARIS. QUVM NATURAE CONCESSERINT MONVMENTIS DECORANDVS. Quiere decir: “Este lugar queda aquí destinado, con particular y pensado cuidado de los hijos, para que sea con sus claras memorias ilustrado cuando, después de largo espacio de vida, murieren.” En los dos testeros, en el de enfrente y en el de las espaldas, están las armas y blasones de los padres y abuelos paternos y maternos, como en la otra parte, y la inscripción dice así: PHILIPPI REGIS CATHOLICI STEMMATA GENTILITIA PATERNA. QVOT LOCUS CAEPIT ANGVSTIOR SVIS GRADIBVS DISTINTA & SERIE. El otro dice lo mismo, donde se ponen las armas reales y los blasones del Rey, de parte de su madre, que el uno y el otro están ya declarados en el del Emperador. En la sacristía del convento, a la parte de las ventanas, se ve en cinco cuadros al óleo, con sus guarniciones de bronce dorado, donde está claro el intento de lo que falta por poner. También advierto que estos epitafios e inscripciones están hechos más al gusto del Rey, que tan amigo era de modestias, que no al sabor de la antigüedad”* (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XIV] 1986, pp. 344-345). Sigüenza en el manuscrito subraya la idea de que las pinturas debían servir de recordatorio de lo que faltaba por poner en los cenotafios, de tal manera que *“quando estén puestos quedará aquello menos triste de lo que agora parece”* (BLASCO, 1999, t. II, p. 482, nota 132). Sobre el tema de hacer “al gusto” de Felipe II los epitafios que fueron

## Armas Reales.

El Escudo de las Armas Reales, tiene mas diuersidad, y es de mas precio, y estima, formado todo de diuersas Piedras de igual dura, perpetuidad, y lucimiento; vense sobre èl tres Timbres soberuios de metal dorado: el de en medio es vn Leon con espada en la mano, y Corona en la Cabeça; y a los lados dos Serpientes, ò Dragones harto significatiuos; porque el Leon Coronado, y con espada, es lo mismo, que el Rey con Iusticia, y fortaleza; y los Dragones, ò Serpientes representan la Prudencia; que son tres virtudes, que ilustran a los Monarcas<sup>1380</sup>.

Aqui entraua aora como en su lugar, la descripcion del Panteon, Entierro de los Reyes de España, que tiene su sitio aqui, debaxo de la Grada del Altar Mayor, en los mas profundos cimientos desta Iglesia<sup>1381</sup>; mas como es assumpto para mas dilatados discursos, y lo vltimo que se acabò en esta Marauilla, para Corona de su perfeccion; le dexamos para lo vltimo. Baste aora saber el sitio, que es como Peana desta Capilla eminente, donde està con tanta decencia el blanco misterioso de la Fè, y deuocion de estos

---

redactados por Juan de Idiáquez y corregidos luego por Esteban de Garibay, *vid*: BUSTAMANTE, 1998, p. 69. Los cinco óleos que menciona Sigüenza en la sacristía, permanecen aún hoy en el Monasterio. Fechados hacia 1600, se han atribuido a Pantoja de la Cruz siguiendo la afirmación de Palomino: “*hizo también los dibujos, o trazas (que están en mi poder) para los bultos del señor Felipe Segundo, y su esposa, que se ejecutaron en los dos sepulcros regios... y cierto que estan los tales dibujos coloridos, tocados de oro, con el más extremado primor que se puede hacer*” (citado por Ceán y luego por ZARCO, 1931, p. 226). Si el único documento que nos hubiera llegado fuera el testimonio de Palomino, podríamos atribuir la traza y diseño de los cenotafios escorialenses a Pantoja de la Cruz, por lo menos con la misma “seguridad” con la que se ha venido adjudicando la traza del Panteón a Crescenzi. Lorenzo van der Hamen repite los datos de fray José, incluyendo la mención a los cuadros atribuidos a Pantoja que todavía estaban en la sacristía: “*En la sacristía, a la parte de las ventanas, se ven cinco cuadros grandes con guarnición de bronce, donde está claro el intento de lo que falta por poner aquí*” (VAN DER HAMEN [c.1621] 1973, p. 259). Francisco de los Santos no hace mención en este punto a los óleos, sí los describe en la Iglesia Vieja, (SANTOS, 1657, L. I, D. X., fols. 55v<sup>o</sup>-56; 1667, L. I, D. X., fols. 59v<sup>o</sup>-60), en donde fueron instalados durante el reinado de Felipe IV, *vid*. BASSEGODA, 2002, pp. 210, 212, 215, 217.

<sup>1380</sup> Lhermite adjunta un dibujo de las armas de Felipe II (LHERMITE [1597] 2003, p. 631, lám. I), pero para una descripción detallada de las mismas tenemos que esperar a fray José de Sigüenza: “[...] *Encima de este orden se hace otro frontispicio como el de la otra parte, sin faltar punto; así se ve ya lo que es. El escudo de las armas es diferente, de mucho mayor estima y precio, porque están las armas reales hechas todas de piedras con sus mismos colores nativos, buscadas para esto con cuidado, porque no entrase allí cosa que no fuese muy preciosa y de igual dura y perpetuidad, con los mármoles y bronce dorado. Tiene tres timbres muy soberbios del mismo metal dorado; en el de en medio se ve un león con espada en la mano y corona en la cabeza, y los de los lados, en cada uno, una sierpe o dragón, que, dejados otros misterios y significados que dicen los reyes de armas que tratan de esto, me parece a mí que el león con espada significa el Rey, su justicia y fortaleza, y los dragones de los lados, la prudencia, que son tres virtudes de todo punto necesarias en los Reyes*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 345). En términos similares Van der Hamen: “*El remate de arriba es el mismo que el del Emperador. El escudo de las armas reales que está en medio de este remate es de mucha costa y labor. Encima de él tiene tres yelmos coronados; y del de en medio sale un león con una espada en la mano. El campo de este escudo también es de piedras de colores muy extraordinarias*” (VAN DER HAMEN [c.1620] 1973, p. 260).

<sup>1381</sup> El padre Juan de Mariana sitúa los enterramientos debajo de las gradas de la Capilla Mayor: “[...] *debajo de las cuales hay los sepulcros de los reyes*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). Cuenta el anónimo embajador del sultán marroquí Muley Ismael: “*En la proximidad de la iglesia se encuentra también, por la parte del norte, un sitio destinado a sepultura de los antepasados del rey actual [...] en un panteón subterráneo abovedado [...]*” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

Príncipes; y ellos rendidos aun, en la muerte, a sus pies, sustentando como Leones el Trono de Salomon, aguardan de su piedad los premios de su virtud de la bienaventurança<sup>1382</sup>.

### **Pinturas de la Bobeda.**

Tales son las grandezas desta Capilla Mayor, que no acertamos à salir de ella; porque apenas dexamos vnas, quando se nos proponen otras. Despues de tanta hermosura de Gradas, Mesas, Oratorios, Altar, Retablo, y Custodia: tiene tambien por la Bobeda sus adornos, que alegran el coraçon en leuantando la vista. Descubrese en me- / **[1657, fol. 35]** medio pintada la Historia de la Coronacion de Nuestra Señora, con Magestad admirable; y a los lados de las Lunetas de las Ventanas, los quatro Profetas mayores, y en las mismas Lunetas, Angeles bellos con otras guarniciones, que dàn mucha ostentacion a la altura, y hazen buena correspondencia con lo pintado del Coro, que son tambien de mano de **Luqueto**, y de no menor valentia. Al fin mirado todo junto lo que se contiene aqui, y se propone a la vista en la graue capacidad de la Capilla Mayor, iguala, y aun excede en valor a todo el resto de la Iglesia<sup>1383</sup>. Quien juzgare, que me alargó, venga à verlo, y dirà, que me he quedado corto.

---

<sup>1382</sup> Todos los cronistas mencionan la capilla mortuoria dispuesta debajo del altar mayor, comenzando por Luis Cabrera de Córdoba en su poema *Laurentina*: “*Debajo de este altar mayor llamado, / está una capilla poderosa, / de lo que el arte alcanza se ha mostrado, / y la mano más diestra y curiosa. / Aquesta un escuadrón tiene encerrado / de cuerpos a quien Atropos furiosa / sepultura les dio dentro de España / a reyes descendientes de Alemania. / Este sepulcro es grande, competente / a la cesárea gente esclarecida, / de aquella casa de Austria floreciente, / de la mano de Dios favorecida, / para tan grandes príncipes decente, / según es su materia de escogida, / y su forma de bella y extremada, / al fin de los Reyes última morada. / Y aunque se ha nuevamente edificado, / no está de cuerpos no desocupada, / y a muchos de esta casa ha arrebatado, / está con ataúdes ocupada, / como, señor, veréis muy brevemente, / en el canto que fuere a este siguiente*” (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590]1975, pp. 186-187). También Juan Alonso de Almela: “[...] *no obstante que debajo de toda esta real capilla hay de bóveda hecho, un repositorio de los cuerpos difuntos de los reyes, reinas y príncipes dichos, y de otros que allí Su majestad ha trasladado; los de los niños, en ataúdes forrados de tela de plata, y los cuerpos mayores, en ataúdes forrados de terciopelo carmesí, puestos en este bajo como sepultura y carner, por el orden que están los simulacros arriba guardando el orden de la mano derecha e izquierda*” (ALMELA [1594] 1962, p. 32). Paulo Morigi: “[...] *digo que debajo del pavimento del altar mayor hay un pequeño templo donde están puestos y colocados con muy piadosa acción los cuerpos de los reyes de España que descenden de la gran casa de Austria*” (MORIGI [1593] 1970, p. 20). Fray José especifica que los cuerpos reales se depositaron en un espacio intermedio entre el altar mayor y la cripta subterránea que Felipe IV adecúa como Panteón dinástico: “*Porque acabemos con nuestra capilla mayor, recordaré lo que dije arriba: que debajo de la mesa del altar mayor, entre ella y una capilla redonda que está debajo de todo el suelo, se hace una pieza que sirve para poner los cuerpos y ataúdes reales; está repartida en tres como callejones de bóveda, y encima de unos bancos de madera se atraviesan los ataúdes, que ya dije el orden que guardan los que allí tienen*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 345). Lorenzo van der Hamen escribe su descripción en el momento en que se discutía la forma definitiva del Panteón, aunque breve es el punto más interesante y original de toda su descripción y el único indicio que nos permite fechar la redacción de su texto en torno a 1620. Deja constancia de un concurso de ideas y además aventura una cifra del coste total de la obra que no se recoge en ningún documento ni fuente literaria: “*El panteón y entierro donde han de estar con más adorno los cuerpos de las personas reales, está debajo del altar mayor, no está acabado hasta ahora, pero se están haciendo modelos para ver cómo se ha de acabar, y es de tanta majestad y grandeza que los maestros que le han de hacer dicen que costará más de ochocientos mil ducados. En una parte de este panteón están ahora los reales cuerpos para que se acabe*” (VAN DER HAMEN [c.1620] 1973, p. 260).

<sup>1383</sup> Francisco de los Santos utiliza para concluir el discurso, el recurso que había empleado Sigüenza al terminar la descripción del tabernáculo y sagrario: “[...] *Vengan a verlo los que piensan que me alargó; si no dijeren que me quedo corto, ténganme por hombre que no me entiendo. Más aún me falta mucho*

DISCURSO OCTAVO.

*En que se describen las excelentes [sic] Pinturas al Fresco, con que  
la Magestad de el Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo,  
mandò aumentar el adorno de esta Capilla Ma-  
yor, y todas las demás Bobedas  
de la Iglesia\*.*

La Bobeda inmediata, que es la que haze cabeça al Crucero, està pintada, como todas las demás de la Iglesia, de mano de aquel insigne Pintor de nuestro siglo, Lucas Jordan, Napolitano, quien por aver

---

*que correr, y quisiera acabar aquí*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 340). La descripción del fresco de Cambiaso la incluye Sigüenza también al final del discurso: "[...] *Y porque no se quede nada, digo que el techo y la bóveda de esta capilla mayor está pintado de mano de Luqueto, y quisiera yo hubiera más que mirar en esta pintura; está muy andadera, y no lo merecía, ni la historia ni el lugar, porque había de ser de lo más acabado de la casa. La historia es la Coronación de Nuestra Señora; y en los lados de las lunetas de las ventanas están los cuatro Profetas mayores; buenos, y bueno todo, mas había de ser muy mejor. Dicho he lo que hay en la capilla mayor, que iguala, y no se si excede, en valor a todo el resto de la iglesia*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XIV] 1986, p. 345). Se trata del primer fresco pintado por Cambiaso en El Escorial, tasado junto con el de la bóveda del Coro por Romolo Cincinnato y Diego de Urbina en abril de 1585 (ZARCO, 1932, pp. 20-21).

\* Este discurso, que incluye la descripción de las pinturas realizadas por Lucas Jordán en la basílica entre 1693 y 1694, es la principal novedad que presenta la cuarta y última edición de la *Descripción* de Santos. La magnitud y éxito de la empresa artística, patrocinada y supervisada con especial entusiasmo por Carlos II, hizo imprescindible su incorporación a la descripción general del edificio, añadiéndose un nuevo discurso específico que viene a engrosar considerablemente el volumen, alterando la numeración de los restantes discursos del Libro I. El contenido que pasamos a analizar se corresponde en lo sustancial con el redactado por Santos, seguramente durante la ejecución de las pinturas y que tuvo una primera versión impresa con el título: "DESCRIPCION / DE LAS EXCELENTES / PINTVRAS AL FRESCO / CON QUE LA MAGESTAD / DEL REY NUESTRO SEÑOR / CARLOS SEGUNDO / (QUE DIOS GUARDE) / HA MANDADO AUMENTAR / el adorno del Real Monasterio de / S. Lorenzo del Escorial" (BNE, BA/1063, procedente de la Biblioteca Real). Editado en 4º, sin preliminares, imprenta, ni año. Debió de publicarse en 1695, según se deduce de la primera frase del texto: "Ciento y treinta y dos años ha, que se mantiene en su grandeza la gran Fabrica del Escorial [...]". De este primer folleto se conserva el manuscrito de imprenta que lleva la firma autógrafa de Santos (RBMSLE, J.II.3, fols. 224-239). El folleto se imprimió una vez terminadas las pinturas y seguramente con destino al rey, tal y como pone de manifiesto su pulcra encuadernación original, en pergamino, con filete dorado e inscripción en el lomo: "PINTVRAS DEL REAL CONV.<sup>TO</sup> DEL ESCORIAL. P<sup>[aral]</sup>: EL REY C[arlos II]". No parece casual que la descripción se organice en función del orden seguido por Jordán, el mismo que había ido conociendo puntualmente el monarca a través de la correspondencia cruzada entre su secretario Eugenio Marbán y Maella y el prior de San Lorenzo, fray Alonso de Talavera. Esta correspondencia es un testimonio excepcional que nos permite documentar el desarrollo técnico y conceptual de cada bóveda (AGP., San Lorenzo, Leg. 1996, publicada por ANDRÉS, 1965b, pp.209-289). Para la incorporación del texto en la *Descripción* general del edificio, Santos altera el orden cronológico adaptándolo al topográfico, fuertemente jerarquizado, que emplea en el resto de la descripción, suprimiendo y resumiendo algunas partes que por su interés iremos anotando. Aunque la participación de Santos en la ideación del programa iconográfico de la basílica es difícil de precisar ya que intervienen Jordán, Talavera y el propio rey, el análisis comparado de su descripción con la información contenida en la correspondencia, nos ha permitido plantear la posibilidad de que en algunos casos Talavera pudiera estar resumiendo en sus cartas un primer texto elaborado por Santos a manera de programa, siendo el que nos ocupa su versión definitiva y más elaborada.

pintado tan à satisfaccion de su Magestad, la Escalera principal (como despues verèmos) hizo merito, para ascender por ella, à poner lo raro de su habilidad en mas altura<sup>1384</sup>. Pareciò, pues, que estando en el medio de el gran Retablo de Altaar [sic] Mayor, pintada la Assumpcion de Nuestra Señora, y en lo alto de la Bobeda, la Coronacion suya en el Cielo, se pintasse en esta inmediata, el Transito de esta Señora Santissima, para que estos Misterios estuviessen juntos<sup>1385</sup>.

### *Primera Pintura*<sup>1386</sup>.

<sup>1384</sup> Para componer esta introducción, Santos reutiliza fundiéndolos dos pasajes diferentes del texto de 1695: el inicio de la descripción a la *Primera pintura* del crucero y parte de la introducción al epígrafe “PINTURAS DE LA Iglesia”, en donde explicaba que el éxito de Jordán en la escalera le abrió el camino para acometer la decoración de la basílica: “Vista por su Magestad esta Pintura, la hallò tan de su Real agrado, que luego tuvo orden suyo el Artifice para proseguir con otras, porque huviessse mucho de lo bueno donde ay tanto. Portòse bien en la Escalera, y hizo merito para ascender por ella à poner lo raro de su habilidad en mas altura” (SANTOS, 1695, p. 17; *Idem*, J.II.3, fol. 227vº). Santos incluye la descripción de la bóveda de la escalera en el discurso XII correspondiente al Claustro principal, que a partir de la edición de 1698 pasa a ocupar el número XIII. La metáfora ascensional del triunfo de Jordán, la retoma después Antonio Palomino: “Con aplausos tan merecidos, se hizo digno Jordan de ascender por esta celebre Escala al Cielo de la Iglesia de aquel Militante Impireo, y Celestial Emporio: determinando su Magestad pintasse las Bobedas de su Excelsa Fabrica, que estaban jaharradas de blanco” (PALOMINO [1724] 1988, vol. III, p. 467). La descripción de las pinturas del Escorial que incluye el teórico cordobés en su biografía de Jordán está extractada en lo fundamental del texto del padre Santos, aunque nunca revela su fuente, ni cita al jerónimo en su extensa bibliografía artística.

<sup>1385</sup> El tema para esta bóveda no suscitó grandes deliberaciones teológicas ya que como explica Santos su elección estaba prácticamente dada por la presencia de la *Coronación* de Luca Cambiaso en la bóveda y la *Asunción* de Federico Zuccaro en el retablo, optándose por el episodio anterior correspondiente a la muerte y tránsito de la Virgen. Resulta significativo que Santos no mencione a ninguno de los dos autores y se refiera exclusivamente a los temas, con ello viene a confirmar su posición de teólogo y su idea de la pintura como instrumento auxiliar de visualización de la Historia Sagrada, no le interesa en absoluto trazar un panegírico del artista, cuyo nombre ni siquiera incluye en el título, sino llevar a cabo una reflexión de carácter teológico y doctrinal que le permite conectar los temas escogidos con los programas preexistentes en el Real Monasterio. En una carta sin fecha el prior Talavera informa del programa iconográfico propuesto que el 18 de octubre de 1693 aprueba el monarca, según el prior desde el principio se opta por una división tripartita del espacio, en las caídas de la bóveda central debían representarse: “las dos historias del tránsito de Nuestra Señora [...]”; a la derecha, la muerte de la Virgen y a la izquierda los apóstoles descubriendo el sepulcro vacío “abierto y lleno de flores”. Hasta aquí Talavera comunica un programa dado por la comunidad, que no se adjudica personalmente y en cuya ideación podría haber participado perfectamente Santos. Menciona a Jordán solamente en relación con los lunetos laterales: “quiere poner, en cada uno, cuatro de los patriarcas y profetas ascendientes de Nuestra Señora, y algunos adornos que causen variedad y hermosura” (ANDRÉS, 1965b, pp. 248-249).

<sup>1386</sup> Se trata de la quinta bóveda pintada por Jordán en la Basílica, una vez terminadas las cuatro de los ángulos, por lo que Santos en el texto de 1695 la sitúa en quinto lugar. La descripción es la misma exceptuando que ahora suprime el dato temporal de que fue la primera pintada en el crucero así como la referencia a que la lámpara de la capilla mayor era la más grande y lujosa: “Fuè la primera Bobeda que se pintò, la inmediata à la de la Capilla mayor, que haze Cabeça al Crucero, de donde pende vna Lampara de Plata, la mayor, mas bien labrada, y lucida, que tiene este Templo.” (SANTOS, 1695, p. 38. *Idem*. J.II.3, fol. 232vº). Según se desprende de la correspondencia, tras terminar las bóvedas de los ángulos, Jordán quería continuar por los tránsitos del coro, ni el rey, ni la comunidad estaban seguros de la necesidad de esta obra, por lo que el pintor tuvo que posponer sus deseos y proseguir la obra por el crucero, optando por la bóveda inmediata a la capilla mayor, sin duda la más importante desde un punto de vista visual y simbólico. Según se desprende de una carta fechada el 29 de septiembre de 1693, Jordán se comprometió a tener concluida la pintura en “mes y medio” (finalmente se prolongaría



Puso el Artifice à vn lado, en vn cornisamento fingido, que toma todo el ancho de la Bobeda sobre la ventana, que recibe la luz de Mediodia, el florido Lecho Virginal de la Reyna Soberana, en que espirò; y al otro lado, en correspondencia, encima de la [1698, fol.31vº] la ventana del Norte, el Sepulcro en que fue colocado su Cuerpo Santissimo. A la parte de Mediodia, cercan el castissimo magestuoso Lecho algunos de los Apostoles, y Discipulos, manifestando muy propriamente el sentimiento, y ternura, que tendrian en tan lamentable successo. Y otros, que estavan en distantissimas Provincias, predicando el Evangelio, se ven venir en manos de Angeles por el ayre à hallarse en este lance. Muestrase en èl la mejor Madre, con amorosas ansias de entregar el Alma à su Santissimo Hijo, que la conservò tan pura; y su virginal Cuerpo tambien, en que habitò nueve meses: que como notò el Damasceno, vn animado Cielo, de quien dimanò à todos la vida, al Cielo debia entregarse, no à la Tierra. Mas como eligiò, y le fue concedido por su Hijo, el conformarse en esta ocasion libremente à la ley del morir, como descendiente de Adan; se desvniò aquella Alma Purissima del Cuerpo, no como accion de los rigurosos achaques comunes de la muerte, sino del amor: que si la muerte, de esse genero entrò por el pecado en el mundo, donde no hubo pecado, no fue su guadaña cruel la que hizo la separacion; bastando para esse efecto lo ardiente de la Dileccion, que es fuerte como la muerte: *Fortis est vt mors dilectio*. Muriò de amante, por imitar à su amantissimo Hijo, como le imitò en la vida; con que su morir, no fue de precision, sino de fineza<sup>1387</sup>.

---

desde noviembre de 1693 a enero de 1694), su idea implicaba una transformación total del presbiterio, de manera que “sin confundir” el arco de piedra, se fingiera que la bóveda de la Capilla Mayor estaba unida a la del crucero, para ello pensaba colocar unos “angelillos [...] de suerte que engañasen a la vista, pareciendo desde abajo atravesaban por el arco volando hacia la inmediata bóveda”; el proyecto implicaba necesariamente actuar sobre la *Coronacion* de Cambiaso, picando “las figuras (no los adornos)”. La polémica estaba servida ya que por primera vez en la historia de Real Monasterio se planteaba la sustitución de una pintura mural por motivos estéticos; la comunidad reaccionó negativamente y Jordán argumentó que era imprescindible hacerlo para evitar entre otras cosas “la disonancia que haría la diversidad de manos y dibujo en términos tan inmediatos” (ANDRÉS, 1965b, p. 241). Carlos II tendría la última palabra al respecto según informa su secretario el 18 de octubre: “por ningún caso, se pique la coronación de Luqueto; pues, a haberse de ejecutar, hay mucho tiempo para ello, y cuando el Rey N. Señor vaya a ese Sitio se podrá discurrir despacio sobre esta materia” (p. 245). Aquella jornada otoñal nunca se llevaría a cabo por las incesantes lluvias así es que el rey no pudo discurrir *in situ* y en persona el proyecto, optándose por dejar las cosas como estaban, decisión que se ha interpretado como un acto de respeto reverencial hacia la fundación filipina. No se librarán los “blancos de fábrica” detrás del retablo, en los que Jordán pinta una serie de ángeles portando los instrumentos de la Pasión, sobre un fondo dorado que parece querer entonar con el de los bronce y mármoles y a su vez conectar con el resplandor del Tránsito. Estas figuras completan iconográficamente el grupo del Calvario de Pompeo Leoni pero vienen a diluir la silueta del ático del retablo, en origen netamente perfilado contra el fondo, tal y como se aprecia en el diseño VIII y la perspectiva de la Capilla Mayor de las *Estampas* de Herrera. Ni Santos ni Palomino describen esta parte y el asunto no se vuelve a mencionar en la correspondencia, tampoco la crítica ha mostrado especial interés por estas pinturas pese a la importancia del lugar que ocupan, seguramente por lo convencional de su ejecución.

<sup>1387</sup> Santos comienza la descripción aludiendo al “cornisamento fingido” empleado por Jordán para dividir el espacio, recurso que le permite ubicar las dos historias sobre una estructura estable que actúa de “línea de tierra”, reservando la vuelta de la bóveda para las escenas que se desarrollan en el aire. La división tripartita de la bóveda parece estar condicionada por la propia estructura de la *Coronación* de Cambiaso, de hecho las cornisas fingidas de Jordán prolongan visualmente las pintadas por el genovés, aunque dando mayor amplitud al tema central con lo que se refuerza la profundidad de la capilla mayor, efecto que la propia arquitectura ya procuraba con la triple vibración de perfiles de las pilastras que se transmite intencionadamente a la imponente cornisa. Santos menciona la entrada de luz que desde el

Cercan Angeles, y Serafines, mezclados con los Apostoles, la Cama magestuosa de la Reyna del Cielo. Otros en lo alto, tienen, y sustentan el Pabellòn con las Alas; muchos baxan del Impireo bolando alegres, atraídos del resplandor celestial, con que quedò, y se vè el perfectissimo rostro de su Emperatriz, y su sagrado Cuerpo, Templo que fuè de Dios vivo, y Sol, en que al humanarse puso su Tabernaculo<sup>1388</sup>.

Arriba, entre doradas Nubes, se vèn descender del Cielo los Padres de Maria Santissima, y su Esposo San Joseph; piadosa, y devota introducion; aunque vna ilustrada Pluma de nuestros tiempos añade mas, escribiendo, que tambien Santa Isabel, y el Bautista, y los antiguos Padres, y Profetas, fueron embiados de Dios, para assistir à las Exequias, y Entierro de su Beatissima Madre. Por esto à los lados de la ventana, à vna parte se vè Jesè con la floreciente Vara, que saliò de su Rayz, en que el Profeta Isaías significò à la Reyna de los Angeles, Vara de la Flor de el Campo, y Lilio de los Valles. A la otra parte esta Josaphat, à cuyo Valle fue llevado desde Jerusalem, el Cuerpo de Maria Santissima en ombros de los Apostoles, con acompañamiento in- [1698, fol. 32] insigne de Cielo, y Tierra, al Sepulcro nuevo, que por superior providencia estava allí prevenido. En el Capialçado de la ventana, estàn tambien Abrahan, y Isac, como en el Sacrificio; gloriosos Patriarcas, que en el Arbol Genealogico de la Real Progenie de Maria, son en el Evangelio los primer nombrados, por aver sido los primer favorecidos en la Divina Promessa de el Mesias, que como Sol de Justicia, nació de esta bellissima Aurora de Gracia<sup>1389</sup>.

---

sur ilumina la escena principal de la muerte de la Virgen y que Jordán hábilmente rodea de figuras a contraluz, detalle que pone de manifiesto su concienzudo estudio de las fuentes de luz de la basilica. Según relata el padre Talavera el programa aprobado el 18 de octubre de 1693, implicaba “[...] significar a Nuestra Señora en la cama, echando la bendición a los Apóstoles, traídos de diversas partes del mundo a donde se hallaban predicando, por manos de ángeles a fin de lograr tan interesable bendición, por haberlo logrado y pedido así Nuestra Señora a su santísimo Hijo. La otra caída se significa su historia, poniendo el sepulcro abierto y lleno de flores, y a los Apóstoles y otros discípulos de Cristo al contorno del sepulcro y algunos angelillos” (ANDRÉS, 1965b, pp. 248-249). La similitud entre la primera idea transmitida por Talavera y el texto de Santos nos lleva a pensar que el prior podría estar resumiendo un texto que le hubiera proporcionado nuestro autor. Santos desarrolla la idea expuesta en el programa por medio de una digresión teológica que nos introduce en el clima de reflexión doctrinal que caracteriza toda su narración y que va apoyando por medio de referencias latinas, cuya abundancia resulta más llamativa que en ningún otro de sus textos. Cantar de los Cantares o Cantar de Salomón (Cant. 8, v. 6): *Quia fortis est ut mors dilectio*, “el amor es fuerte como la muerte”. Fuerte es la dilección como la muerte, y dura es su porfía como el infierno; *Fortis est ut mors dilectio: dura sicut infernus aemulatio*.

<sup>1388</sup> La descripción de Santos tiene en cuenta el “resplandor” que inunda la escena ocupando el centro de la bóveda, ya en su descripción del programa Talavera refiere que Jordán quería utilizarlo como recurso para dar continuidad al resplandor dorado de la *Coronación* de Cambiaso (ANDRÉS, 1965b, pp. 248-249), una vez rechazada la posibilidad de picar las figuras, la luz se convierte en el único elemento que intenta conectar las dos bóvedas. En la pintura de Jordán las nubes flanquean el resplandor formando una calle triangular de luz en alusión sutil a la Trinidad. Palomino se refiere a este resplandor cuando describe el grupo de los apóstoles y comenta que están “[...] mirando à lo alto à vn conducto de Gloria, que se descubre, por donde se supone aver sido el Camino de su Milagrosa Assumpcion [...]” (PALOMINO [1724] 1988, vol. III, p. 469).

<sup>1389</sup> Tal y como identifica Santos, en el luneto sur se representan figuras vinculadas a la genealogía de María. En el ángulo suroeste está Jesé, origen de la estirpe de David, asienta sobre una nube que finge rebasar los límites de la arquitectura pintada, recurso que ya había empleado Jordán en las pechinas de las bóvedas noroeste y suroeste del templo. Talavera informa el 20 de enero de 1694 que Jordán había retocado esta figura y que aunque “ha sido la víctima de esta bóveda se esmeró D. Lucas en la perfección con lo ha dejado” (ANDRÉS, 1965b, p. 255). En el centro del luneto se representa a Abraham

Al otro lado, que mira al Norte, sobre otro cornisamento igual al de Medio día, se representa el Sepulcro, debaxo del qual se vè Jacob en el sueño misterioso de la Escala, que tocava al Cielo, por donde subian, y baxavan Angeles, suceso bien aplicado al Transito de esta Gran Señora, que se llamó San Juan Damasceno, Gloriosa dormicion, que conmovió à los Coros Celestiales baxar, y subir con gozosas, y suaves Musicas à su celebridad<sup>1390</sup>. A los lados de la ventana, estàn los Santos Reyes Josias, y Ezequias, cuyos nombres suenan lo mismo que Fuego, y Fortaleza del Señor, segun San Geronimo explica. Josias por esso tiene en la mano vnas llamas, y en la otra el Volumen de la Ley; en muestra del ardiente zelo de su observancia, en que tanto floreció la que en todo se rindió à la Ley. Ezequias, mirando al Cielo, recostado à vna Coluna, fue el que con fortaleza hizo, se atendiesse mucho à la decencia del Templo de Jerusalem, sombra de Maria, Templo de Dios, y celebrò en èl el Phase (esto es) el Transito, como explica el Doctor Maximo de la Iglesia, que fue tambien en su manera, symbolo del que aqui se representa<sup>1391</sup>.

Arriba circundan los Apostoles el Sepulcro, en aquel passo en que aviendo tres dias, que colocaron en èl la preciosissima Joya del Cuerpo de la Reyna del Cielo, con musica celestial, que oyeron todo esse tiempo, reconociendo al tercero dia aver cessado la armonia celeste, ilustrados del Espiritu Divino, coligieron su Resurreccion, y elevacion à los Cielos; lo qual hallaron ser assi, bolviendo cuydadosos al Sepulcro, y quitando la Lapide, que la cerrava. Estàn todos aqui con la novedad, gozosamente suspensos; vnos mirando afectuosos al Sepulcro; otros, à la altura, en posiciones bien significativas. El Valle se vè esmaltado de diversas flores, de las quales vn Festòn, ò Colgante hermoso, tienen dos Angeles alegres, al pie del Sepulcro. El ayre se puebla de Serafines, que con Ramos verdes, entre arreboladas Nubes, y bellos reflexos, que ilustran toda la altura, parece estàn denotando aver sido por allí el camino Real lustroso, por donde passò en **[1698, fol. 32v<sup>o</sup>]** en Cuerpo, y Alma al Impireo la Reyna suya, al inefable, y glorioso Trono de sus merecimientos<sup>1392</sup>. Con que à vna parte, y à otra, esta Pintura no tiene pincelada, que no sea

---

e Isaac, como señala Santos, los primeros mencionados en la genealogía de Cristo. En el ángulo sureste está Josafat, no por casualidad situado debajo del lecho de María, como señala Talavera: “[...] tiene la una mano sobre una segur o hacha, instrumento con que destruyó los ídolos, cuya efigie de uno tiene a sus pies [...]” (p. 252).

<sup>1390</sup> El luneto norte está presidido por el sueño de Jacob, escena que prefigura la Asunción de la Virgen, según Talavera: “[...] figura más que del natural, déjale casi desnudo la vestidura a los pies algo distante, y muestra ser una piel de tigre [...]”, anota también que dentro del luneto Jordán “[...] ha fingido algunos pedazos de árboles, diferentes hierbas y florecillas, que componen un país muy alegre [...]” (ANDRÉS, 1965b, p. 252). La figura del durmiente con el brazo derecho recogido en la nuca la volverá a emplear Jordán en el Sueño de Salomón del tránsito norte del Coro, se trata de una fórmula de raigambre clásica, según Miguel Hermoso, aunque el modelo recuerda algunas representaciones de Jonás en sarcófagos paleocristianos, Jordán podría haberse inspirado en el desnudo femenino del primer término de la *Bacanal de los Andrios* de Tiziano (vid. HERMOSO CUESTA, 2008, p. 110).

<sup>1391</sup> Josías está situado en el ángulo noreste con su mano derecha eleva sobre su cabeza un haz de llamas. Ezequías está en el ángulo noroeste, presenta similares rasgos fisonómicos al David tocando el arpa que pintará Jordán en el tránsito sur del coro, fuertemente caracterizados de *sotto in sù*. Como hemos señalado respecto a Jacob y su similitud con el Sueño de Salomón, parece como si Jordán estuviera ensayando en esta bóveda algunas de las figuras que luego pintará en los tránsitos del Coro, de hecho según refiere Talavera Jordán tenía dibujadas las escenas para esas bóvedas cuya ejecución se vería obligado a posponer.

<sup>1392</sup> Con respecto a la escena de los apóstoles que descubren el sepulcro vacío, Palomino sigue en lo sustancial el texto del jerónimo pero introduce un cambio terminológico importante al señalar los

con acierto; y el efecto que haze el vèr este Transito, junto con la Assumpcion en el Retablo, y la Coronacion en la altura, es de maravillosa armonia, y suspension<sup>1393</sup>.

### *Segunda Pintura.*

Corresponde à esta, en la Nave principal al Occidente, junto à la Bobeda del Coro, en que està la Gloria celebre, de mano de Luqueto, otra, que abraza con su buelta, y Montèa los dos Arcos Torales, Bobeda, igual en todo à la de Oriente. Tuvo orden el Artifice de representar en ella el Juizio vniversal, que à mas del particular, ha de ser transito tambien inevitable, en que la Justicia Divina publique à todos la rectitud de su obrar, dando passo à los buenos para el premio eterno; y à los malos para el castigo sin fin<sup>1394</sup>.

---

“varios afectos de admiración” (PALOMINO [1724] 1988, vol. III, p. 469). Cambio significativo frente al “mirando afectuosos al Sepulcro” de Santos. Por su parte el Talavera no escatima elogios cuando refiere la calidad y valor ilusionístico de los ángeles: “que coronan y hacen hermoso remate al luneto” y especialmente de las flores que denomina “máquinas de rosas” “imitadas muy al natural” y “con tan vivos colores” que parece que Jordán “adelanta a la naturaleza”; la misma capacidad reconoce en las nubes y resplandores: “Descúbrese en toda esta máquina diferentes nubes muy bien imitadas y resplandores de gloria y un todo muy agradables a la vista” (ANDRÉS, 1965b, pp. 251-252).

<sup>1393</sup> Concluye Santos la descripción de la bóveda volviendo a insistir en la conveniencia iconográfica del tema en relación con los programas preexistentes, valora la obra de Jordán como parte de un conjunto que califica de armonioso, con ello parece querer anular cualquier critica a la evidente: “diversidad de manos y dibujo” entre la obra de Cambiaso, Zuccaro y Jordán. Palomino considera que la manera de pintar de Jordán: “[...] labrada, empastada, y vnida como à el olio [...]” era en todo superior “[...]a la manera antigua, tan fatigada, y miniada, ò punteada, que no sè como avia paciencia para ejecutarlo” (PALOMINO [1724] 1988, vol. III, p. 473), aludiendo indirectamente al contraste que producía ver los nuevos frescos de Jordán junto a los antiguos de Cambiaso o Tibaldi. Según refiere Talavera, Jordán retocó meticulosamente la bóveda una vez terminada en un ejercicio que recuerda el de un pintor delante de un lienzo, el prior alude también abiertamente a la relación conflictiva que Jordán mantuvo con la obra de Cambiaso, con la que finalmente tuvo que hacer convivir su pintura: “[...] la tarde gastó en considerar la bóveda ya descubierta y remates del retablo; y dice le faltan algunas pinceladas que dar” (ANDRÉS, 1965b, p. 255); incluso una vez retirados los andamios grandes se sirvió de otro “pequeño que se le hizo y una escalera” para dar “diversas pinceladas [...] mostrándose sumamente celoso de que quedase esta obra con toda perfección; y no sé si con algún estudio de que sobresalga en comparación de la inmediata de Luqueto [...] lo cual confirma el haberse ocupado [...] en mudar los remates de las pechinas de esta bóveda de la forma que los había dispuesto a otra mejor más vistosa y de mayor unión con el todo” (p. 258). Para Ceán Bermúdez el *Tránsito* de Jordán “[...] parece más bien un poema épico que una representación histórica de lo que pudo haber sucedido en aquel glorioso instante” (CEÁN [1800] 2001, vol. II, p. 333).

<sup>1394</sup> Al igual que en el presbiterio, el tema para la bóveda inmediata al coro estaba determinado por la presencia de la “Gloria célebre” de Cambiaso, de nuevo Jordán tendrá que convivir con la obra del genovés y de nuevo tendrá que someterse a los dictámenes de la comunidad y del rey. No es casual que Santos diga que “Tuvo orden el Artifice” de representar el Juicio Final, quizá tampoco lo sea que utilice en este caso el término “artifice” aunque no creemos que encierre una connotación despectiva, la cuestión es que a Jordán no le gustó el tema propuesto y ante sus reticencias, Talavera elaboró un informe, que no conservamos, en el que justificaba la conveniencia del tema, su argumentación tuvo “tanta fuerza” en Carlos II que el efecto fue inmediato. El 21 de noviembre de 1693 Marbán escribe al prior comunicándole que “[...] se ha de pintar esto y no otra cosa, en que se habrá de conformar precisamente el Sr. D. Lucas Jordán; habiendo declarado Su Majestad en que esto es indispensable y que en otros parajes podrá haber algún arbitrio y cederse en algo al gusto de D. Lucas, además que Su Majestad le parece, le tiene tan puesto en razón que no altercará sobre esta materia, antes será del mismo dictamen” (ANDRÉS, 1965b, pp. 250-251). Dos meses después, mientras se retiraban los

Para esto dividió la Bobeda en tres partes; las dos, à las ventanas que se corresponden; y la otra en medio que es la buelta del Concabo<sup>1395</sup>: y en esta, en el lugar mas selecto puso el Tribunal supremo, formado de Nubes abultadas, y estendidas, que sobrepuestas vnas à otras, y sustentadas de variedad vistosa de Angeles, se levantan pyramidalmente, al modo de vna Montaña, en cuya cumbre sentado el Soberano Juez, el Hijo del Hombre, se vè vestido magestuosamente, con Corona de Oro, Cetro en la mano siniestra, y en la diestra vna Segur, vna acerada Hoz luciente, levantado el brazo, como queriendo en las humanas Mieses, llegado yà el tiempo, separar del trigo la cizaña, que sembrò el enemigo, y de raiz cortarla, y arrojarla à las llamas, para transportar el trigo limpio à las Troxes del Cielo. Pone respeto, y temor la representacion de tan Divina presencia. Ocupa su diestro lado, en competente lugar, la Reyna del Cielo, terciado el Manto azul sobre tunicela blanca, toda hermosa, y toda compassiva, bolviendo amorosa el rostro à su Hijo, abiertos los brazos, como abogando por los hombres: y consiguientemente à vna, y otra parte, cercan los Apostoles la cumbre, sentados en las Nubes à juzgar tambien, logrando el premio de aver seguido constantes à su Maestro, dexando todas las cosas por su amor. A la verdad, en la disposicion de este Tribunal Divino, Regio, Severo, se vè lo mejor desta Pintura<sup>1396</sup>.

---

andamios de la capilla mayor, comenzaba Jordán la bóveda del Juicio, según informa Talavera el 20 de enero de 1694, en una mañana “dibujó en la bóveda inmediata a la gloria del coro la caída y luneto que se mira a la parte del mediodía”, al día siguiente el frío extremo de aquel invierno le jugaría una mala pasada: “[...] habiendo subido al andamio a dar principio en la pintura [...] halló los colores helados, y tanto que tuvieron los oficiales necesidad de calentar agua para deshelarlos, en que gastaron mucha parte de la mañana” (pp. 255-256).

<sup>1395</sup> Tal y como había hecho en el presbiterio, Jordán organiza la composición en tres partes, sitúa el tema principal en el centro del cóncavo de la bóveda, y los temas complementarios sobre los lunetos de las ventanas. Este esquema tripartito lo había empleado Cambiaso en la *Coronación* y también en la *Gloria* del Coro, aunque de manera menos evidente al ser un único cañón sin lunetos. La continuidad del espacio le permitió prescindir de las molduras fingidas que compartimentaban las escenas y lanzarse a una composición más unitaria en la que todas las figuras comparten un mismo cielo. Jordán tuvo muy en cuenta la lección de Cambiaso planteando una composición que sin perder el esquema tripartito tiende a la unidad espacial y dramática de la escena. Jordán da un paso más con respecto a la bóveda del Tránsito multiplicando el número de figuras de los lunetos hasta el punto que desbordan la arquitectura fingida en la que apoyan haciéndola desaparecer casi por completo. Bernardo de Dominici en su *Vita* de Jordán, presenta la competición póstuma entre los dos Lucas como algo predestinado incluso por los astros: “Il volgo crédulo dell’astrologia, dicea esser nati amendue questi grandi Pittori sotto lo stesso aspetto di Pianeti”, hasta el punto que Carlos II habría dicho que “non senza mistero non erano insino allora estate terminate quelle pitture, poichè dovea un Luca finir l’opere cominciate da un altro Luca”. La anécdota De Dominici se basa en la creencia de que Jordán había terminado la *Gloria* de Cambiaso al que califica de “Luca pieno di grandi idee”, el cual, según Soprani, había dejado la bóveda inacabada a su muerte de manera que ninguno de los sucesores de Felipe II había encontrado a un pintor lo suficientemente “valoroso” como para terminar la obra hasta la llegada de Giordano: “un altro Luca di mente vasta e sublime, e di velocità senza pari in adoperare il pennello” (DOMINICI, 1742, p. 424). Cambiaso sí acabó la bóveda del coro, dejando sin concluir las escenas de las paredes laterales que fueron terminadas por Cincinato. En la correspondencia entre Marbán y Talavera en ningún momento se refieren a que Jordán tuviera que tocar, retocar o restaurar la pintura del coro.

<sup>1396</sup> En efecto se trata de una de las mejores composiciones de Jordán, Cristo juez se levanta sobre una inmensa nube que Santos califica de “montaña”, imagen sugerente que como señala Miguel Hermoso parece aludir al versículo del Eclesiástico (24.4): “con mi trono sobre columna de nubes”. La escena responde a un programa poco convencional que debió ser muy meditado, resulta peculiar que a la izquierda de Cristo no se sitúe a San Juan Bautista sino a un anciano San Juan Evangelista con el Apocalipsis. También se aleja de lo convencional la representación de Cristo sin las llagas de la Pasión y

A la vista del Juez, à igual altura, aunque distante, està la Santa Cruz, señal que ha de aparecerse en el Cielo à su venida, Vara de direccion, Cetro, y Vandera de su Reyno, pintada aqui con [1698, fol. 33] con valentia; pues siendo muy grande, à fuerça del Escorzo, parece estar recta en el ayre, y que no toca à parte alguna de la Bobeda<sup>1397</sup>. Adornanla diversos resplandores; mas lo restante que se descubre del Cielo, causa tristeza, melancolico el color; el Sol, la Luna, y las Estrellas, con desmayadas luzes, manifestando en sus señales las que han de preceder à este tremendo dia, que ha de ser pasmo de la Naturaleza, y de la Muerte misma<sup>1398</sup>.

Baxando à las otras dos partes de la division de la Bobeda; se vèn quatro Angeles en el ayre, dos à vna parte, y dos à otra, que à las quatro partes del Mundo estàn esparciendo aquel maravilloso sonido de la Trompeta del Juizio, cuyos eficaces ecos han de penetrar los sepulcros de todas las Religiones. La Asia, y la Europa, estàn à los lados de la vna ventana; y en la otra corresponden la Africa, y la America, bien conocidas todas por sus Divisas<sup>1399</sup>: y en el primer termino de estas divisiones, se vè lo horroso de los

---

sosteniendo una hoz, instrumento que como acota Santos, alude a la parábola del trigo y la cizaña (Mateo, 13, 24-30). Miguel Hermoso ha señalado la raigambre medieval “típicamente hispánica” de esta iconografía que podría ponerse en relación con la de los Beatos de tradición mozárabe, “incluso el modelo podría habersele impuesto a Jordán”. También la colocación del tema a la entrada del templo podría querer recordar los tímpanos de las portadas medievales (HERMOSO CUESTA, 2008, pp. 110-111). Idea sugerente si tenemos en cuenta también el medievalismo de código que impregna la *Gloria* de Cambiaso, no solo desde el punto de vista iconográfico sino también formal.

<sup>1397</sup> Jordán sitúa la Santa Cruz sobrevolando por encima de Cristo como si hubiera girado sobre sí misma y fuera en dirección al coro, su colocación ligeramente virada con respecto al eje central de la composición hace que el objeto simule estar flotando en movimiento. El efecto tampoco le pasó desapercibido al padre Talavera cuando describe con elogios que Jordán: “[...] ha pintado la cruz, de admirable perspectiva, pues así mirada de la parte de oriente como del poniente parece estar de cara” (ANDRÉS, 1965b, p. 260).

<sup>1398</sup> Dice Talavera que acompañan a la cruz “gran numero de resplandores, cielos y nubes, que todo compone un muy gran pedazo y ocupa mucho sitio” (ANDRÉS, 1965b, p. 260). La presencia del sol y la luna sobre un cielo estrellado parece remitirnos de nuevo a modelos medievales, aunque lo que destaca es el tratamiento dramático de la luz, aquellas “desmayadas” luces que dice Santos, con las que Jordán levanta su columna de nubes calculando los contraluces en función de la fuentes de luz de la Basílica. Según Hermoso este tratamiento de la luz y el color que va articulando la composición por medio de figuras a contraluz con paños quebrados en múltiples pliegues, demuestra “hasta que punto Jordán asimiló en su etapa española la lección de Velázquez”; también alude a la posible influencia del *pathos* del Juicio Final que pintó Miguel Ángel, precisamente a los 61 años, casi con la misma edad que tenía Jordán (HERMOSO CUESTA, 2008, p. 113).

<sup>1399</sup> Las alegorías de los cuatro continentes se sitúan en los extremos de la bóveda flanqueando las escenas de los lunetos, Europa y Asia ocupan los ángulos noreste y noroeste; África y América los ángulos suroeste y sureste respectivamente. La parquedad con la que se refiere a estas escenas el padre Santos y su comentario anterior de que “lo mejor desta Pintura” estaba en el centro, nos hace pensar que fueron sugeridas por el pintor de hecho le sirven de excusa para desplegar todo un repertorio de desnudos y objetos pintorescos. Según refiere Talavera el 27 de enero de 1694 Jordán “[...] ha dispuesto pintar en las cuatro pechinas de la bóveda [...] las cuatro partes del mundo [...] significadas en cuatro mujeres con las insignias y adornos que más las pueden significar”. En otra carta, sin fecha, seguramente del 8 de febrero de 1694 (*vid.* BALAO, 2010, p. 75) refiere Talavera los titubeos de Jordán a la hora de ubicar las alegorías: “[...] ha tenido D. Lucas diferentes elecciones [...] como estaba en poner el Asia en el lado del mediodía, donde al principio había puesto la Europa, y pareciéndole ser más propio lugar el del norte por confinar con esta parte con Europa [...]” (ANDRÉS, 1965b, p. 259). El 3 de febrero de 1694 describe el prior la figura de África significada por “[...] una negra que, aún habiéndola dado el colorido que la pertenece, está agradable a la vista”, reconocible gracias a las “insignias que después la puso”

sepulcros abiertos à vna parte, y à otra; y los que vãn saliendo, y subiendo, milagrosamente resucitados; los Esqueletos, los huesos, que empiezan à vestir sus carnes, en que manifiesta el Pincel la Anotomia con arta destreza, y la novedad desta operacion tan propia de la Omnipotencia de Dios<sup>1400</sup>.

A lo alto de las ventanas, en segundo termino, se vèn yà congregados los humanos en el Valle de Josaphat, de todas las Naciones; vnos à la mano diestra, y otros à la siniestra del Juez, separados por ministerios de Angeles, y traídos à oír aquella vltima sentencia, en que ha de consistir, ò la felicidad eterna, ò la infelicidad: cuya execucion se vè aqui luego en los de la mano derecha, que en cuerpo, y Alma caminan alegres à la Gloria, acompañados de Espiritus Celestiales: y en los de la izquierda, que lamentando tristes su condenacion, violentandos de fieros infernales Ministros, que huyen del Arcangel San Miguel, vãn entrando por la dentada boca abierta de vn Dragòn horrible, que vomita llamas de fuego eterno, à padecerle para siempre jamás<sup>1401</sup>. Esto es en suma lo que se contiene en esta Bobeda, expressado con tal valentia, que al verla los mas diestros Italianos en el Arte, no se duda tendràn mucho que alabar.

---

consistentes en “[...] un quitasol, una aljaba con flechas y un cocodrilo atravesado de una [...]” (p. 261). Realmente la “negra” es un hombre en acusado escorzo que muestra la columna vertebral a medio resucitar y que parece sacado del natural.

<sup>1400</sup> En los vértices de los lunetos Jordán coloca parejas de ángeles trompeteros vestidos con luminosos trajes azules, verdes y rojos; debajo resucitan los muertos que abandonan sus tumbas desde todas las partes del mundo. Según refiere Talavera Jordán comenzó la pintura por el luneto sur, pintando en un día cuatro figuras, “[...] dos son cadáveres y solo se ve la armadura, las otras dos son cuerpos ya resucitados; y es el uno de admirable grandeza, mucho más del natural, y se goza todo, del otro se ve la mitad [...]” (ANDRÉS, 1965b, p. 256). Una semana después informa Talavera que Jordán había pintado en un día “[...] otra figura o cuerpo entero de medio abajo cadáver y la otra mitad vestida de carne y sacada por el natural; para que dispuso don Lucas se desnudase un mozo de medio cuerpo arriba y la copió tan propia que parece que está viva.” (pp. 257-258). Sin duda se trata de la figura recostada de espaldas que preside el luneto sur, auténtico “retrato” sacado del natural. En este punto Palomino no puede por menos que apartarse del texto del padre Santos e insistir en la “[...] variedad de Symetrias, y Anathomías, con la diferencia de coloridos, en la diversidad de sexos, en esta, y las demás historias [...]”, que revela “la eminente comprehension que tenia el gran Lucas Jordan de la estructura y organización de la figura humana, en todos los estados, y accidentes, que la immutan” (PALOMINO [1724] 1988, p. 470). Es significativo destacar que Jordán se permite estos estudios anatómicos del natural solo en relación con los resucitados, en definitiva los únicos personajes “reales”, mientras el resto de personajes bíblicos que pueblan las bóvedas de la basílica se mantienen en un estatus de idealidad despersonalizada, muy acorde por otra parte con los programas preexistentes.

<sup>1401</sup> Como señala Santos en “segundo término”, Jordán coloca a los bienaventurados del lado norte y a los condenados del lado sur, ambos grupos ascienden por un terreno escarpado y montañoso, los condenados hacia una boca infernal que recuerda las de las pinturas del Bosco y que Talavera describe como “una boca muy grande de dragón que, como se mira, se descubre el fuego que al parecer exhala de lo interior [...]” (ANDRÉS, 1965b, p. 261). Estas figuras están pintadas con el mismo tono que emana del resplandor divino, con una técnica muy suelta y fluida que los hace parecer traslúcidos. Ferrari y Scavizzi destacan estos segundos planos como “fantasmagorie in grigio spento” (FERRARI / SCAVIZZI, 1992, p. 134), recurso que Jordán también había empleado en las paredes de la escalera y que había experimentado por primera vez en la sacristía de Santa Brígida de Nápoles. Para un análisis de la técnica empleada por Jordán en los “segundos planos” (vid. GONZÁLEZ MOZO, 2010, pp. 115-118). La figura del arcángel San Miguel sobrevuela el grupo de los condenados, como veremos presenta una postura y aspecto coincidentes con el San Miguel de la bóveda de la Encarnación, figura que luego reutilizará Jordán para la Minerva de la bóveda del Casón del Buen Retiro. En la basílica la búsqueda de coherencia fisonómica entre las figuras parece remitirnos de nuevo a los programas de Felipe II.

A fin mirado todo junto lo que se contiene aqui, y se propone à la vista, en la grave capacidad de la Capilla Mayor, iguala, y aun excede en valor à todo el resto de la Iglesia. Quien juzgare, que me alargó, venga a verlo, y dirà, que me he quedado corto<sup>1402</sup>.

Sigue - [1698, fol. 33vº]

### *Tercera Pintura*<sup>1403</sup>.

Siguiese à esta Bobeda<sup>1404</sup> la que està à la mano derecha del Crucero, en que se representò el Viage de los hijos de Israel por el Desierto à la Tierra de Promission, passado yà el Mar Bermejo que en alegorico

---

<sup>1402</sup> Esta última frase, con la que Santos refuerza retóricamente la importancia de la obra, increpando a una comprobación *in situ*, la añade en la edición de 1698 ya que no figura en el texto de 1695. Aunque Jordán estuvo reticente a la hora de abordar el tema del Juicio Final, quizá por la responsabilidad que implicaba teniendo en cuenta los ilustres precedentes, el resultado fue de lo más satisfactorio para el pintor. Talavera refiere que incluso antes de terminada, la bóveda del Juicio sería “aún mucho más vistosa y primorosa que la del presbiterio, como lo asegura el mismo D. Lucas.” (ANDRÉS, 1965b, p. 260). En otra carta fechable el 10 de marzo de 1694 (*vid.* BALAO, 2010, p. 76), Talavera dice que es de: “[...]tan singular perfección, majestad y grandeza, que sin duda excede a todo cuanto hasta ahora ha pintado, confesándolo él mismo con notables demostraciones de alegría que hizo, cuando la vió desembarazada del andamio, desde la iglesia y el coro, desde donde la ha mirado repetidas veces, complaciéndose en ella por la dulzura, diafanidad y expresiva que ha conseguido de un asunto en sí tan horroroso” (ANDRÉS, 1965b, p. 266). No iba desencaminado Santos cuando auguraba el éxito que tendría la pintura entre los italianos, reconociéndola como algo extraordinario en el contexto español. Bernardo de Dominici cuenta que el abate Andrea Belvedere le había dicho: “[...] che le migliori pitture fatte da Luca in Napoli, li sembravan da nulla a petto di quelle dipinte nella gran Chiesa dell’ Escoriale, e massimamente di queste del descritto final Giudizio” (DOMINICIS, 1742, p. 424). Sobre el valor del Juicio también se refieren Ferrari y Scavizzi considerándolo “forse il vero capolavoro spagnolo del pittore” (FERRARI / SCAVIZZI, 1992, p. 134).

<sup>1403</sup> EL PASO DEL MAR ROJO.

Se trata de la séptima bóveda pintada por Jordán en la Basílica desde primeros de marzo al 26 de abril de 1694. Santos en el texto de 1695 la describe en séptimo lugar (*Vid.* SANTOS, [1695], pp. 45-48, “TERCERA PINTURA” del crucero; *Idem* J.II.3, fols. 235-236, “Bobeda terçera” del crucero). Existe cierta controversia a la hora de establecer en qué momento se decidieron los temas para las bóvedas norte y sur del crucero. Según una carta de Marbán a Talavera fechada el 7 de septiembre de 1693, Carlos II ya entonces habría visto “la idea que se previene del tránsito del pueblo de Dios por el mar Bermejo”, y le habría “parecido muy bien” (ANDRÉS, 1965b, p. 237). El secretario alude también al argumento propuesto para la bóveda sur del crucero, en la que se pensaba colocar a los 24 ancianos del Apocalipsis, este tema no había sido del agrado de Carlos II, por lo que solicita al prior que vaya discuriendo otro. La fecha de esta carta resulta controvertida ya que implicaría entender que los temas estaban planteados cinco meses antes de que Jordán comenzara a pintarlos, lo que vendría a contradecir la teoría que considera que no existió ningún tipo de programa acordado con antelación y que todo fue surgiendo de forma creativa y casi espontánea. Según BALAO, 2010, p. 75, la carta debe fecharse necesariamente hacia el 7 de febrero de 1694, es decir unos días antes de que Jordán empiece a trasladar sus dibujos a la bóveda. El 17 de febrero escribe Talavera concretando los dos temas que finalmente se pintarán, en cuya elección debió de influir Jordán más que en ningún otro de la Basílica: “[...] mar Bermejo y Batalla de Josué contra los amalecitas, por tener dispuesto así D. Lucas la traza de ellas en los dibujos, diciendo se conforma así mejor con su idea” (ANDRÉS, 1965b, p. 264). El 11 de marzo escribe el secretario comunicando que Carlos II considera que “[...] han de ser el complemento de toda la obra [...]” (p. 267). A finales de abril Jordán tenía terminado el paso del Mar Rojo incluidos los retoques a seco y las escenas de “los lunetos sobre el órgano” (p. 275). Quizá por verse finalmente liberado de la proximidad de Cambiaso, renuncia a la compartimentación tripartita del espacio y aunque los lunetos siguen manteniendo cierta independencia, la idea es una progresiva fusión de toda la escena, proceso que había comenzado en el presbiterio, se había agudizado en el coro y que ahora lleva a sus últimas consecuencias.



sentido, aplicò el Apostol San Pablo à los que por el Mar del Bautismo caminan al Cielo por este Desierto del mundo<sup>1405</sup>. Es de gustosa variacion vèr en ella la numerosa multitud de Familias, hombres, mugeres, niños, caminando por las asperezas, montañas, riscos, y peñascos del Desierto; y los verdores, arboles, y flores, que le adornan, haziendo de mucho divertimiento la Pintura por toda la buelta de la Bobeda. Vnos llevan en ombros los fardos de sus alhajas, y de las joyas que pidieron à los Egypcios, las mugeres, sobre las cabeças; otros en cavallerias; yà se vèn descansando, yà caminando<sup>1406</sup>. Moyses desde vna altura està, como mostrando à todos el Mar Bermejo, que se vè à distancia dividido, por donde passaron prodigiosamente à pie enjuto: y es en aquel lance, en que boluiendose à juntar las aguas, cogieron en medio al Exercito de Faraon, que los seguia, y anegaron la sobervia de sus Tropas. Parece, les està diziendo, que canten à Dios las alabanças, que como Batallador esforçado de omnipotente hombre, arrojò al Mar los carros fuertes, y aceradas armas del enemigo, como se refiere en el Exodo. Maria, hermana de Aaròn, està à otro lado con

---

<sup>1404</sup> En el texto de 1695: “A Esta Bobeda se siguió la que està [...]” (SANTOS, 1695, p. 45).

<sup>1405</sup> El Padre Santos subraya el valor doctrinal que tenía un tema como el paso del Mar Rojo (Éxodo, 14-15), como prefiguración del bautismo y enseñanza a los fieles tal y como relata San Pablo en su primera Epístola a los Corintios (10, 1-5): “No quiero, hermanos, que ignoréis que nuestros padres estuvieron todos bajo la nube, que todos atravesaron el mar y todos siguieron a Moisés bajo la nube y por el mar”, identificando las aguas del Mar Rojo con las del bautismo. Talavera en cambio había justificado la elección del tema por cuestiones eminentemente artísticas, por ser una historia cuya “[...] variedad ofrece dilatado asunto al pincel y gustosa diversión a la vista en su pintura” (ANDRÉS, 1965b, p. 262), es decir por las posibilidades narrativas que permitía desplegar a Jordán. Aunque no lo mencionan las fuentes cabe entender otro significado implícito en la elección de este tema así como su correspondiente en el lado sur con la victoria de Josué, ambos ejemplifican la protección del pueblo elegido por parte de Dios, si tenemos en cuenta el contexto bélico contemporáneo a las pinturas, con el cerco a Cataluña de las tropas de Luis XIV en 1694, las bóvedas de El Escorial pueden entenderse como una metáfora de la búsqueda y esperanza de una nueva intervención divina, en definitiva la ayuda de Dios a Moisés era la misma que se pretendía que recibiera Carlos II y las tropas imperiales. La preocupación por la amenaza francesa la manifiesta el secretario Marbán en una carta fechada el 18 de julio de 1694, en la que informa al prior de lo mucho que se había divertido Carlos II, convaleciente en cama, con la descripción “de los primores de Jordán” y concluye invocando una esperada intervención divina que les sacara “a todos del cuidado en que nos tienen las violentas operaciones de franceses que ha tomado Dios por instrumento para atribular y afligir a esta monarquía por nuestros pecados” (p. 284).

<sup>1406</sup> Santos valora la escena del viaje de los israelitas por su “gustosa variación” y “mucho divertimiento”, términos que como hemos señalado ya empleaba Talavera el 3 de febrero de 1694 cuando informaba del tema propuesto, describiendo sus posibilidades a la vista del primer dibujo realizado por Jordán: “[...] tiene ya dibujada casi toda esta historia en papel de marquilla, en que expresa con admirable valentía la división de las aguas, dando tránsito al pueblo de Dios al contacto de la vara de Moisés [...]” (ANDRÉS, 1965b, p. 262). Jordán debió participar activamente en la elección y desarrollo de este tema que desarrolla en clave pastoril, de hecho se ha querido ver en esta bóveda una suerte de gran cuadro al estilo de los Bassano (*vid.* FERRARI/SCAVIZZI, 1992; HERMOSO, 2008, p. 114). Talavera se recrea describiendo el dibujo de Jordán con sus “diversas riberas, campos y montes [...] árboles y pedazos de cielo y nubes que han de causar muy alegre vista y variedad al todo” (ANDRÉS, 1965b, p. 262), así como el desarrollo de la pintura, que documenta puntualmente anotando la habilidad del napolitano “midiendo con arte las distancias”, intercalando “arbolillos que adornan vistosamente la campaña [...] componiendo toda una obra de mucha extensión, variedad y hermosura”, de hecho asegura que “esta bóveda ha de ser muy vistosa y estimable por su camino, siendo este muy pintoresco y de hermoso paisaje” (pp. 269-270). Los agudos comentarios de Talavera parecen exceder la acepción de “pintoresco” que dará Palomino en su Índice de términos “privativos del arte de la pintura”, como “cosa, que está pintada con buen manejo” del latín: “*Bene manipulata*” (PALOMINO [1724] 1988, vol. II, p. 577).

otras mugeres, con instrumentos musicos, celebrando el sucesso. Y en lo superior de el concabo de la Bobeda, en vn pedazo hermoso de Cielo, se vè el Señor de los Exercitos, como mandando à los Angeles hazer Espada en mano, esse estrago en los Gitanos; y à las Nubes obscuras, y tempestuosas, que les disparen Centellas, y Rayos, significandolo con tal propiedad, que espanta al passo, que divierte<sup>1407</sup>.

Sobre las ventanas que se corresponden aqui, como en las demàs Bobedas, està à vna parte los Artifices Beseleel, y Oliab, que fabricaron el Tabernaculo, el Arca del Testamento, las Mesas, y los Altares, conforme à las trazas que le diò Dios à Moyses en el Monte Sinai<sup>1408</sup>. A la otra parte està Eliezer, y Gerson, hijos de Jetrò, y de Sephora hermana de Moyses, que à darle la norabuena de sus triunfos; salieron

---

<sup>1407</sup> Con este agudo comentario el padre Santos concluye la descripción del tema principal de la bóveda y da en el blanco ya que esa combinación de diversión y espanto sintetiza el logro compositivo de Jordán que consigue contraponer a la bucólica escena del viaje de los israelitas la visión dramática del Mar Rojo engullendo a los ejércitos del Faraón, construyendo una secuencia rítmica plena de movimiento cuya lectura se efectúa de izquierda a derecha, en el mismo orden que la describe Santos y que el espectador percibe cuando avanza por la nave principal de la basílica. En el extremo suroeste de la bóveda, a la izquierda del luneto, se sitúa la visión del Mar Rojo dividido bajo un cielo tempestuoso lleno de relámpagos, paisaje de espanto al que se contrapone la festiva y pintoresca comitiva de los israelitas que comienza en el vértice del luneto para ir avanzando hacia el oeste y confluir en la figura de María, hermana de Aarón, cuya silueta se recorta contra un cielo ya en calma con un vistoso manto azul que la distingue como prefiguración de la Virgen María. Se la representa dando gracias por el feliz suceso rodeada de otras mujeres que tocan instrumentos musicales, ente otros un pandero o “adufre” tal y como señala Cipriano de Varela en su *Biblia Reina* (1602, fol. 23, Éxodo, 15: 20-21). Moisés se sitúa en segundo término, más o menos en el centro de la curva que traza la comitiva, con los brazos abiertos, como un director de orquesta que nos descubre el orden de la pintura. Con la mano izquierda dirige su vara prodigiosa hacia el mar Rojo, con la derecha simularía sostener la lámpara que iluminaba la bóveda, elemento hoy inexistente que dirigía al espectador directamente al personaje principal de la escena. Talavera describe la realización de esta figura calificándola “[...] de gran majestad y artificiosa valentía, pues, desde la iglesia parecerá estar perpendicular y separada del sitio de las demás figuras que le acompañan” (ANDRÉS, 1965b, p. 268). Sobrevolando la composición y a una mayor distancia se sitúa Padre Eterno envuelto en un haz de luz dorada que contrasta con el azul, lleno de matices, del cielo. Se trata de la primera figura pintada por Jordán según refiere Talavera: “de admirable dibujo y ropaje, como apareciéndose en el aire y hablando a Moisés [...]” (p. 266).

<sup>1408</sup> Se trata de las parejas de figuras que se sitúan en los lunetos, cuyas ventanas son imperceptibles si nos situamos en el centro de la basílica y miramos de frente la bóveda, quedando oculta la fuente de luz, detalle que debió de tener en cuenta Jordán. Las cornisas que forman los ángulos de los lunetos fingen estar rotas y desquebrajadas, en los vértices se sitúan parejas de esculturas recostadas en grisalla de indudable filiación miguelangelesca, recurso que le permite a Jordán aislar las escenas del resto de la bóveda. Estas figuras no las menciona Talavera cuando describe el dibujo de Jordán lo que nos induce a pensar que su elección se tomó con posterioridad. Santos menciona primero el luneto derecho presidido por Beseleel y Oliab, cuyos nombres figuran en dos tablas que facilitan su identificación: “ELIAB” a la izquierda, “BETASE/LLET” a la derecha. Talavera también los menciona como “Bezalel y Odolías”, destaca su “admirable dibujo” y explica que fueron elegidos por ser “[...] dos israelitas a quien Dios infundió la ciencia de arquitectos y mandó hiciesen el arca y propiciatorio y así se expresan con algunos instrumentos de artífices en las manos y algunas tablas de diseños o trazas” (ANDRÉS, 1965b, p. 270). Tal y como se refiere en el Éxodo (35, 30-35): “Moisés dijo a los hijos de Israel: “Sabed que Yavé ha elegido a Besalel, hijo de Uri, hijo de Jur, de la tribu de Judá. Él le ha llenado del espíritu de Dios, de sabiduría, de entendimiento y de saber para toda suerte de obras, para proyectar, para trabajar el oro, la plata y el bronce para grabar piedras y engastarlas, para tallar la madera y hacer toda clase de obras de arte. Él ha puesto en su corazón el don de enseñanza, así como en el de Oliab, hijo de Ajisamec, de la tribu de Dan. Los ha llenado de inteligencia para ejecutar toda obra de escultura de arte, para tejer en diversos dibujos el Jacinto, la púrpura, el carmesí y el lino; para ejecutar toda suerte de trabajos y para proyectar combinaciones”.

de Madian, donde Jetrò era Sacerdote; y aqui se vèn con instrumentos de alegres demostraciones, y todo està verdaderamente alegre, diferenciado, y vistoso<sup>1409</sup>.

En el testero que haze el Crucero à esta parte, debaxo del Arco que termina la Bobeda, ay vna ventana muy grande al Norte, en [1698, fol. 34] en cuyos capaces lados, ò Pechinas, puso tambien el Artifice à vna parte de la copiosa lluvia del Manà, que cogen cuidadosos los Israelitas, con que los sustentò Dios quarenta años en el Desierto, prefiguracion admirable del verdadero Manà Eucaristico, con que se sustenta celestialmente la Iglesia Catolica en su peregrinacion; y que en este Templo maravilloso, es las delicias de los Reyes Españoles, y el principal objeto de estos magnificos adornos. A la otra parte de la ventana està el fortissimo Sanson, no en el passo en que desquixarò al Leon con sus manos, quando en el campo le acometiò furioso, como se refiere en el Libro de los Juezes, sino en la ocasion que despues passando por allì, viò que del feròz cadaver, salia vn enxambre de Abejas, y que en la boca avian formado vn Panal de miel, sucesso que alegoricamente San Agustin aplicò al Salvador del mundo Christo muerto, Leon de Judà, de quien procediò, y saliò el numeroso Exambre de los Christianos, y el Panal dulcissimo, que siendo memorial de su Muerte, les comunica la Vida eterna: el qual aqui por los Leones Austriacos, assi vivos, como difuntos, està en la mayor veneracion, que se conoce en el Orbe<sup>1410</sup>. El Arte, y la destreza

---

<sup>1409</sup> Como señala Santos, en el luneto izquierdo se representa a Eliezer, y Gerson rodeados de instrumentos musicales y partituras, a sus pies se leen sus nombres escritos en lápidas: "GERSAN" a la derecha y "ELIEZER" a la izquierda con una corneta. Según Santos eran "hijos de Jetrò, y de Sephora hermana de Moyses" pero según refiere claramente la Sagrada Escritura, Jetró era el suegro de Moisés (Éxodo, 3: 1), Séfora no era hermana de Moisés, sino hija de Jetró, siendo Eliezer y Gersón hijos de Moisés y Séfora (Éxodo, 18). La explicación de este error de Santos, incluido también en el manuscrito y en el impreso de 1695, se nos escapa. Según anota Scio de San Miguel en su edición bilingüe de la *Vulgata*, existió cierta controversia acerca del parentesco que unía a Jetró con Séfora pero de lo que no ha existido al parecer duda alguna en ninguna versión de la Biblia es que Séfora era la mujer de Moisés y que sus hijos se llamaban Eliecer y Gerson. Por ejemplo en la *Biblia Reina* de Cipriano de Valera (Amsterdam, 1602) se dice: "Iethro Sacerdote de Madian, suegro de Moysen" y "Sephora la muger de Moysen" y sus dos hijos: "el uno se llamava Gersom, porque dixo, Peregrino he sido en tierra agena, / Y el otro se llamava Eliezer, porque dixo, El Dios de mi padre me ayudò, y me escapo del cuchillo de Pharaon" (Exodo, XVIII, 1-4, fol. 24). Palomino continúa el error de Santos diciendo que "[...] estan Eliecer, y Gerson (sobrinos de Moyses)". Tampoco alude Santos a que los hijos de Eliezer y Gersón se mencionan en relación con los preparativos para la construcción del templo de Salomón (Cronicas, 23) lo que aporta un matiz importante que refuerza su incorporación en el programa. Cuando dice "aqui se vèn" con instrumentos músicos se refiere a que ése había sido el modo de interpretarlos ya que en la Biblia no se les asocia en ningún momento a la música.

<sup>1410</sup> Según se desprende de la correspondencia entre Marbán y Talavera, para el rey y la comunidad era de especial importancia que los temas representados en la Basílica aludieran a la Eucaristía, como afirma el prior "[...]en consecuencia del gusto y conocida devoción de Su Majestad [...] al sacrosanto misterio de la Eucaristía, y para que éste resplandezca en sus figuras o símbolos entre tan prodigiosa máquina de pintura y en sitio decente [...]" (ANDRÉS, 1965b, pp. 263-264). El padre Santos insiste en resaltar esta idea, cuya retórica manejaba perfectamente como se había puesto de manifiesto en el programa para el altar de la Sagrada Forma. Los temas eucarísticos se disponen en los medios lunetos situados a los lados de la ventana de cada testero. Según refiere el prior, para el luneto de la izquierda se había propuesto la historia de Elías recibiendo el pan subcinericio, argumento que finalmente se trasladaría al testero sur, optándose en su lugar por la escena de Moisés recibiendo el Maná (Éxodo: 16) consecutiva al Paso del Mar Rojo y que viene a ejemplificar de nuevo la respuesta de Dios cuando se le invoca. En el luneto situado a la derecha de la ventana se pintó la historia de Sansón y el panal de miel en la boca del león. Como explica Santos el relato se narra en Jueces (14: 5-20), según anota Scio de San Miguel en su edición bilingüe de la *Vulgata*, San Agustín (Serm. CCCLXIV al 107, de *Temp.*), interpretó el

con que están representadas estas Historias, y el efecto que hazen à la vista, passan à ser causa de notable, y gustosa suspension, como se experimenta en quantos llegan à mirarlas<sup>1411</sup>.

#### *Quarta Pintura*<sup>1412</sup>.

león que había matado Sansón como una figura alegórica de Cristo, el enjambre de abejas serían los cristianos y la miel la Eucaristía, el misterio estaba contenido en el enigma que planteó Sansón a los asistentes a su boda con la filisteo: “De comedente exivit cibus, et de forti egressa est dulcedo”, es decir: “Del comedor salió comida, y del fuerte salió dulzura”. La elección de Sansón tenía además importantes connotaciones alegóricas relativas a los reyes de España, si tenemos en cuenta la tradicional asociación del león con los monarcas hispanos y el paralelismo entre la historia de Sansón y la de Hércules matando con sus manos al león de Nemea. Santos insiste en asociar los significados del león de Judá a los “Leones Austriacos” defensores de la Eucaristía cuya veneración ejemplificaba El Escorial ahora nuevamente exornado. El 12 de febrero de 1694 el secretario Marbán informa al padre Talavera que a Carlos II le había parecido “muy del asunto el caso de Sansón sacando el panal de miel de la boca del león” (p. 263). Hacia el 21 de abril describe el prior la escena ya terminada destacando su “[...] admirable dibujo. El león muerto a sus pies con el pañal en la boca y diversidad de abejas que salen de él; a alguna distancia, como en segundo término, seis medios cuerpos, que da a entender son de sus padres y demás familia. Adórnase también este país con muy alegres pedazos de cielo, campaña y montes, árboles y emparrados” (p. 274).

<sup>1411</sup> Santos cierra la descripción de la bóveda norte del crucero con este párrafo valorativo del conjunto, bastante tópico por otra parte, pero significativo en la medida que intenta involucrar al lector-espectador en la contemplación visual de la pintura, enunciando el “efecto” como un suceso ya constatado. “Suspensión” según Covarrubias significa “el que está parado y perplejo” (COVARRUBIAS, [1610] 1993, p. 948), en este caso por la destreza y arte con el que se representan las historias. Más interesante resulta el comentario que hace el padre Talavera en su carta del 28 de abril de 1694 cuando informa que Jordán ha terminado “de retocar toda la bóveda [...] y los lunetos sobre el órgano; habiendo mudado muchos y grandes paños en los coloridos que les había dado antes”, el prior documenta el método de trabajo de Jordán pero se revela una vez más como un observador atento y cultivado cuando afirma que Jordán ha logrado “hacer salir” “al todo de la bóveda con admirables contraposiciones y mucha vaghezza”, componiendo “un país de singularísimo arte” (ANDRÉS, 1965b, p. 275). El término artístico “vaghezza”, de filiación italiana, significado variable y uso particular, de hecho Santos solamente lo utiliza una vez en relación con la *Adoración de los Magos* de Tiziano en la Iglesia Vieja, podría haberlo oído el prior directamente de boca de Jordán o quizá de Palomino, aunque éste no lo utiliza cuando describe la pintura. No obstante el comentario del prior parece comprenderse a la luz de las recomendaciones de Palomino para “graduar” el celaje y horizonte de un paisaje en aurora o puesta de sol, debe comenzarse por el horizonte aplicando ocre y blanco, después “vna tinta rosadita de carmín, y blanco”, luego otra “moradita”, después “se seguirá la tinta azul con la moderacion conveniente, para que rebaxe a la otra, y se vna con ella dulcemente, agregando alguna nubecilla, que ha de componerse de el azul, y de la tinta del orizonte, tocándole los extremos, que se arrimaren àzia èl, de la misma iluminacion de el claro; pero siempre inferior à la luz principal de el orizonte, procurando, que el celaje quede con *vaghezza*, y templanza, de suerte, que qualquiera otra cosa, que se le anteponga, le supere en grado de obscuro, y assi se alexe el celaje, y *todo lo terrestre se venga*, y se haga mas presente” (PALOMINO [1724] 1988, II, V, VII, p. 50). Aunque esta explicación no la refiere Palomino en relación a Jordán, se adecúa casi punto por punto con el prodigioso celaje de la bóveda norte del crucero, en concreto el paisaje montañoso que se perfila a la derecha del Mar Rojo.

#### <sup>1412</sup> LA VICTORIA SOBRE LOS AMALECITAS.

Se trata de la octava bóveda pintada por Jordán en la basílica desde finales de abril al 9 de junio de 1694. Santos en el texto de 1695 la describe en octavo lugar (*vid.* SANTOS, [1695], pp. 48-53, “QUARTA PINTURA” del crucero; *Idem* J.II.3, fols. 236-237vº, “Bobeda quarta” del crucero). Según se desprende de la correspondencia entre Marbán y Talavera el tema que se había propuesto para esta bóveda era el de “los veinte y cuatro ancianos que, postrados al pie del trono del cordero, le consagraban rendidos sus coronas” (ANDRÉS, 1965b, p. 262), argumento que Carlos II rechazó porque “aunque ofrezca dilatado asunto al pincel, no es historia real y física, sino alegórica o mística”, por lo que pide al prior que discurra otra historia “que tenga conexión o subsecuencia a la del mar Bermejo” (p. 237). El 17 de febrero de 1694 el prior informa del tema alternativo que finalmente se pintará: “mar Bermejo y Batalla

La última del Crucero a la mano izquierda, contiene la victoria grande contra los Amalequitas, que fue la primera que ganó el Pueblo de Israel, después de aver pasado el Mar Bermejo: cuyo feliz suceso, fue motivo para edificar Moyses a Dios Altar en el Desierto, en la Mansion de Raphidin, al qual Altar puso por nombre: *Dominus exaltatio mea*, atribuyendo a Dios lo glorioso de este primer Triunfo: atención que tuvo también el Fundador de esta Maravilla, de este Templo, y de este Altar, edificado en este desierto, después de aver alcanzado la victoria, que fue la primera de su Reynado, como queda dicho<sup>1413</sup>. Descubrese en esta Pintura, sobre lo alto de vn Collado, encima de vnos Peñascos, Moyses entre Aarón, y Hus, orando, la vista en el Cielo, puestas las manos, y levantadas: y en el Campo, Josué a cavallo, peleando animosamente, a la frente de sus Tropas, contra los enemigos; y trabada la Batalla, haziendo en ellos, y en su numerosa Cavalleria, è Infanteria el mayor, y el mas sangriento estrago. Aarón, y Hus, que acompañan a Moyses en la cumbre, le están sustentando las manos; porque como dize el Sagrado Texto, si las levantava en la Oracion, vencia Israel; y si / [1698, fol. 34vº] si las manifestava cansadas, en alguna manera remisas, Amalec era el vencedor: con que con esse medio de sustentarlas, no se le cansaron, hasta puesto el Sol, y fue derrotado totalmente el enemigo. Exemplar grande de lo que obra la Oracion, a que miró el Fundador, perpetuandola en este Templo de dia, y de noche, porque no faltasse esse seguro, y Divino refuerzo a sus Exercitos, ni a los de sus Reales sucesores<sup>1414</sup>.

---

de Josué contra los amalecitas, por tener dispuesto así D. Lucas la traza de ellas en los dibujos [...]” (p. 264). El primer tema propuesto por la comunidad es rechazado por su abstracción y escasas posibilidades narrativas, para entender mejor la objeción del rey resulta elocuente el capítulo que dedica Palomino en su *Práctica de la Pintura* a las “Ideas y asuntos que suelen ocurrirse”, en el que critica los programas doctos y eruditos por su falta de inteligencia del arte ya que “cuanto son más sutiles en la especulación, y el concepto; tanto son más impracticables en la ejecución de la pintura; porque su misma elevación los abstrae, y retira de aquel acto práctico, material visible, de que necesita el arte”. Los temas propuestos para las bóvedas del crucero se ajustarán precisamente “a la naturaleza del arte” de Jordán, frente al estatismo medieval que implicaban los veinticuatro ancianos, triunfan dos argumentos que permitían al artista desplegar aquello que mejor sabía hacer, componer escenarios dramáticos enlazando diferentes secuencias narrativas. Si el Paso del Mar Rojo lo había interpretado en clave pastoril, casi como una pintoresca romería, la Victoria de Josué se planteará como un gigantesco cuadro de batalla, hasta Santos reconoce que “tiene particular genio este Artifice, para estas representaciones militares”. Con el apoyo incondicional del rey triunfó esta vez el parecer del pintor.

<sup>1413</sup> Santos consigue enlazar el argumento de la pintura con la propia historia de El Escorial planteando un paralelismo simbólico entre la victoria de Josué contra Amalec (Éxodo, 17: 8-16) y la victoria de Felipe II contra Enrique II en San Quintín. Del mismo modo que Josué plantó la tienda y dispuso el primer altar a Dios en el desierto, Felipe II dispuso la construcción del Monasterio de El Escorial, ambos altares fueron fruto de la confianza en la intervención divina, precisamente la misma que necesitaba por entonces Carlos II contra Luis XIV.

<sup>1414</sup> Jordán organiza la composición de forma similar al paso del Mar Rojo, a la izquierda sitúa el centro conceptual de la historia, la escena en la que Moisés implora la intervención divina que permite la victoria de Israel, la batalla se desarrolla de izquierda a derecha destacando la figura de Josué recortándose en el cielo con el caballo en corbata, referencia no casual a los retratos ecuestres de monarcas y príncipes. La figura se sitúa casi en el mismo punto que Moisés en la bóveda precedente, avanzando hacia el orificio por donde pendía la lámpara hoy inexistente, de nuevo el objeto actuaría de nexo entre la realidad y la pintura, dirigiendo la vista del espectador hacia el personaje principal de la batalla. El padre Santos discurre su descripción en el mismo sentido, subrayando el valor de la escena de Moisés situado en una colina sosteniéndole las manos Aaron y Hus tal y como se narra en el Éxodo (17: 10-12): “y Moyses y Aaron y Hur subieron sobre la cumbre del collado. Y cuando Moyses alzaba las manos, vencia Israel: mas cuando las abajaba un poco, sobrepujaba Amalec. Y Moyses tenia pesadas las

En lo alto, y superior de la Bobeda se vè vna gran parte de el Cielo, en que solo ay unos Nubarrones por donde salen resplandores, cuyas luzes se enderezan à Moyses, como indiciando aver sido su Oracion la que penetrando de los Cielos, consiguì del Señor de los Exercitos, tan esclarecida vitoria. Vista aqui pintada en campo ameno, aunque horroroso, por la vertida sangre de tantos enemigos, haze vn efecto raro, que tiene particular genio este Artifice, para estas representaciones militares<sup>1415</sup>.

A los lados, encima de las ventanas, dàn mucho lleno, y autoridad à esta Obra, quatro de los Juezes del Pueblo de Israel, de los mas señalados en hazañas, que obraron en su defensa, favorecidos de Dios. A vna parte estàn Othoniel, y Aod, el diestro en pelear con ambas manos, mostrando vno, y otro en el trage, y Armas, y en los rostros, y habitudes, lo esforçado del valor con que vencieron, el primero, à Chusan Rey de Mesopotamia, y Syria; y el segundo, à Eglon Rey de Moab, y conservaron en paz al Pueblo dilatados años. Dales la Escritura Sagrada titulo de Salvadores de Israel, por lo valeroso de sus obras, y recto de sus Judicaturas<sup>1416</sup>.

---

manos: por lo que tomando una piedra, pusiéronla debajo, y se sentó en ella: y Aaron y Hur le sostenían sus manos por una y otra parte. Y aconteció que sus manos no se cansaron hasta ques e puso el sol". Tal y como señala Scio de San Miguel, del que hemos tomado la traducción, la escena simboliza la importancia de la oración constante, Aaron y Hur significan los apoyos necesarios para no desfallecer y los brazos tendidos de Moisés son a decir de San Agustín (*lib. IV, de Trinit. cap. 15*) imagen de la Cruz. Santos enlaza la escena con El Escorial y su condición de santuario destinado a la oración constante, pero añade un matiz que de nuevo parece remitirnos al contexto bélico de la época, ya que esa alabanza que los jerónimos ejercitan con ejemplaridad, se concreta en el "refuerzo à sus Exercitos", tanto de Felipe II como de todos sus sucesores.

<sup>1415</sup> Jordán opta por contraponer a la abigarrada y dramática batalla, una bóveda celeste limpia de figuras, de un azul terso y apacible solo interrumpido por esos "nubarrones" por donde salen los resplandores divinos. Con la renuncia a representar a Dios Padre y a los habituales ángeles emisarios Jordán se distancia de todo lo realizado hasta el momento llegando a un grado de abstracción notable que le permite centrar la atención en la escena de oración de Moisés, subrayando con ello su total responsabilidad en la victoria. El 19 de mayo de 1694 Talavera comentaba la realización de ese "[...] gran pedazo de cielo con que el jueves acabó de llenar toda la bóveda, pintando en él diversas nubes, de las cuales descienden unos rayos de resplandor [...] habiendo usado este día para la fábrica de las nubes de la sutileza del pincel de una escoba de palma." (ANDRÉS, 1965b, p. 276). Dice Santos acertadamente que hace efecto "raro" el contraste entre la amenidad del escenario y lo cruento de la acción y apunta al "particular genio" del artífice en las representaciones militares. Según las fuentes Jordán había copiado veinte veces la batalla del Puente Milvio de Giulio Romano en el Vaticano, los paralelismos con esta obra son claros por ejemplo en el caballo blanco en escorzo que deja caer al jinete.

<sup>1416</sup> Las figuras de Otoniel y Aod serían imposibles de identificar sin la descripción del padre Santos, ya que no se mencionan en la correspondencia, tampoco llevan inscripciones y sus divisas militares son de carácter genérico. La historia de Otoniel y Aod se narra de forma consecutiva en Jueces (3: 7-31), arrepentido el pueblo de Israel por haber vuelto a caer en la idolatría, Dios infunde su espíritu sobre Otoniel, hijo de Cenez, convirtiéndolo en libertador del opresor rey de Mesopotamia Chusán Rasathaím. Volviendo a caer los israelitas en la idolatría, Dios hizo fuerte a Eglón, rey de Moab que se unió a los hijos de Ammón y de Amalec derrotando a Israel. Ante un nuevo arrepentimiento Dios les ofreció un nuevo libertador en la figura de Aod, "hijo de Gera, hijo de Jemini, el que se servia de ambas manos como de la derecha". Rasgo que recuerda Santos y que es el único distintivo de Aod, quizá Jordán lo tuvo en cuenta pues lo representa cogiendo la espada con la mano izquierda. Lo que no recuerda Santos es el escabroso regicidio de Eglón, estando el rey solo en su cuarto de verano, Aod le dijo que tenía que decirle una palabra de parte de Dios, cuando Eglón se levantó de su trono Aod sacó con su mano izquierda una daga de doble filo que había escondido en su muslo derecho "é hincósela en el vientre. Con tanta fuerza, que la hoja y la guarnicion entraron por la herida, y se quedó estrechada con la mucha grosura. Y no sacó la daga, sino que como dio el golpe, así la dexó en el cuerpo: y al punto las heces del

A la otra parte están Gedeon, y Jeptè, ambos Heroes celeberrimos; Jeptè, por la adimplecion del voto que hizo a Dios, de sacrificarle à quien de su casa saliesse primero, à darle alegre la norabuena, si bolvia vencedor de los Amonitas; y fue su vnica hija la que primero saliò, y la que noticiada del Voto por su mismo Padre, se rindiò humilde, y obediente a ser holocausto, y morir; resolucion, vna, y otra muy agradable a Dios, que como Autor Soberano de la vida de todos, quiso que al Sacrificio que avia de hazer de Christo su vnico Hijo en el Monte Calvario, por nuestro bien, antecediessen este de Jeptè, y anteriormente el de Abrahan en el Monte Moria (aunque con diferencia) y que fuessen typos, ò sombras de lo que avia de obrar su Amor; y de la obediencia de la filial victima hasta la muerte. Fineza, que despues dispuso tambien celebrasse la Catolica Iglesia por todo el [1698, fol. 35] el Orbe, en el incruento Sacrificio de la Missa, ofreciendole real, y verdaderamente à su Amado Hijo Sacramentado, en memoria de sus Maravillas, como se executa en esta, muy à la medida de la Grandeza, y zelo Austriaco, de quien le fundò para esse fin, y de quien la mantiene, y adorna con Pinturas de tan misteriosa significacion<sup>1417</sup>.

Acompaña à Jeptè el esforçado Capitan Gedeon, su Antecessor en la Judicatura del Pueblo de Israel, à quien assegurò el Cielo el Triunfo grande, que consiguiò de los Madianitas sobervios, con aquella señal del Rocío sobre el Bellocino, en que, como dize San Ambrosio, se significò misteriosamente, la Encarnacion del Verbo Divino, en las Entrañas de Maria Santissima, de quien nació Cordero, à quitar los pecados del mundo, y à vencer los Enemigos de las Almas<sup>1418</sup>. Y segun escriven los Historiadores de los

---

vientre salieron por sus vías naturales”. Aod pudo huir del palacio por una ventana ya que había cerrado por dentro la sala de manera que los criados pensaron que el rey estaría “limpiando el vientre en el quarto de verano”. Tal y como anota Scio de San Miguel, del que hemos tomado la traducción, la muerte del rey tiene justificación para San Agustín (*in Judic. Quaest. XX*) en la medida que Dios es dueño de la vida de todos los hombres, aunque sin esta circunstancia la acción “debería ser mirada como un horrible asesinato”.

<sup>1417</sup> La historia de Jeptè se narra en Jueces (11: 1-40), hijo de Galad y una meretriz, como fuerte guerrero venció a los amonitas con la ayuda de Dios pero a cambio se comprometió a sacrificar a la primera persona que saliera a recibirle de su casa, ésta fue su hija, que pidió como única gracia antes de morir llorar por dos meses su virginidad. Según anota Scio de San Miguel en su traducción de la Vulgata la historia planteaba tal desacuerdo con la ley natural y divina que para muchos autores Jephtè fue considerado un ejemplo de temeridad y crueldad, entre otros por San Jerónimo y San Tomás. San Pablo en cambio alabó su fe inquebrantable y San Agustín (*in Judic. Quaest. XLIX. Núm. 16*) entenderá el sacrificio como una imposición divina irrevocable, viendo en Jeftè una prefiguración de Jesucristo ya que su voto significa la consagración que hizo a su iglesia, llamada por San Pablo: “una Virgen pura, para que fuese una hostia viva ofrecida al Señor en holocausto sobre el altar de la cruz, y consumida por el fuego de su caridad. Esta Iglesia llena de alegría y reconocimiento [...] acepta con perfecta resignación todo lo que por ella había ofrecido á Dios su padre, pronta a sacrificarle sin reserva todos los bienes de la vida presente, y la misma vida”. Por esta línea de interpretación agustiniana discurre el razonamiento del padre Santos que consigue desembocar su discurso en un panegírico de la *Pietas* austriaca hacia la Eucaristía, haciendo de la hija de Jeftè prefiguración del Calvario y por ende del sacrificio de la Misa.

<sup>1418</sup> La historia de Gedeón se narra en Jueces (6: 36-40): “Y dixo Gedeón á Dios: Si has de salvar á Israel por mi mano, como lo has dicho, Pondré este vellocino de lana en la era: si el rocío cayere en solo el vellocino, y toda la tierra quedare seca, sabré que salvarás á Israel por mi mano, conforme has dicho. Y así sucedió. Y levantándose ántes de amanecer, exprimí el vellocino, y llenó una taza de rocío [...]”. Gedeón, al igual que Moisés en el Paso del Mar Rojo, invoca a Dios para que se manifestase por medio de una señal. La misma idea se contiene en el Salmo LXXXI. 6 de David cuando profetiza la felicidad del reino de Jesucristo figurado en el de Salomón: *descenderá como la lluvia sobre el vellocino, y como el rocío que cae gota á gota sobre la tierra*”. Como señala el padre Santos, el milagro del vellocino

Duques de Bravancia, à este Bellocino de Gedeon (mas que al fabuloso de Jason en Colcos) atendiò Filipo Duque de Borgoña, à quien llamaron, el Bueno, quando instituyò el Orden del Bellocino, ò Tuson de Oro, que fuè el año del Señor de mil quatrocientos y treinta<sup>1419</sup>; de quien heredaron el Gran Maestrazgo los

---

empapado por el rocío fue interpretado por los Santos Padres como una figura de la Encarnación del Verbo Eterno, en concreto San Ambrosio en el prólogo de su primer libro sobre el Espíritu Santo, afirma “que por el prodigio del rocío, que ya caía sobre el vellon, y solamente en la tierra en donde estaba, nos advirtió que la gracia del Espíritu Santo pasaría de los Judíos á los Christianos, y por medio de esta, vendrían muchos millares de hombres al seno de la Iglesia [...] este Espíritu es el que ha hablado en los Evangelistas, diciendo por uno de ellos, que todo ha sido hecho por el Verbo [...]” (TRICALET, 1790, t. IV, pp. 236-237). El vellocino le permite a Santos enlazar con el tema de la siguiente bóveda que describe: la Encarnación del Verbo, la primera pintada por Jordán en la Basílica, y a su vez trazar la genealogía bíblica del toisón de oro. Lo curioso del asunto es que en el fresco de Jordán, Gedeón no viene asociado con el vellón de lana sino con los cántaros en los que escondió las antorchas que permitieron a su ejército atacar de noche el campamento madianita (Jueces, 7: 16-20), lo que denota que el pintor no estaba por lo menos en este caso siguiendo un programa diseñado por Santos, sino que éste habría elaborado su discurso a partir de la pintura.

<sup>1419</sup> En el manuscrito Santos precisaba el mes en el que se instituyó la orden del Toisón: “[...] que fue en el mes de Henero de el año de el Señor de 1430 [...]” (J.II.3., fol. 237). Al margen del manuscrito es apenas legible: “Guillelmo”, debe ser Guillaume Fillastre, Obispo de Tournay, electo segundo canciller de la Orden del Toisón de Oro en 1460 por su fundador Felipe el Bueno. En 1468 publicó su obra sobre el *Thoison Dor* en dos volúmenes, el primero trata del vellocino de Jasón, el segundo del vellocino del Patriarca Jacob, ambos tienen ejemplar en la laurentina en edición de Troyes, 1530 (RBME. 38-I-12). No obstante el responsable de la cristianización de la insignia, rechazándose a Jasón por Gedeón, sería Jean Germain, obispo de Nevers y primer canciller de la Orden (Vid. BERGEN-PANTENS, 2006, p. 113). El Padre Santos se manifiesta claramente a favor de la genealogía bíblica del vellocino, en eso coincide con la obra del italiano Giovanni Francesco Pugnatore, *Origine del nobilissimo ordine del Tosone*, (Palermo, 1590), en la que se defiende la idea de que Felipe el Bueno habría elegido la insignia en alusión al cordero inmaculado, significando los dos cuernos pendientes del vellocino las dos Leyes antigua y nueva, según explica Julián de Pinedo y Salazar en su *Historia de la insigne Orden del Toyson de Oro* (Madrid, 1787) que incluye una documentada aproximación histórico-bibliográfica al argumento (RBME, 95-IX-1-3). Entre los otros textos que pudo manejar Santos y que se encuentran en la biblioteca laurentina, destaca la obra del bachiller Juan Bravo, dedicada al príncipe Felipe: *El vellocino dorado, y la historia de la orden del Tuson* (Toledo, 1546), en la que se pondera la elección de la insignia para emprender acciones heroicas en memoria del vellocino “misterioso” de Gedeon y del “fabuloso” de Jason (RBME. 32-V-24). Se trata de una traducción castellana de la obra en verso latino de Alvar Gómez de Ciudad Real: *De Militia Principis Burgundi, quam Velleris aureu vocant* (Toledo, 1540), dedicada a Carlos V. Cabe recordar además el interés que tuvo Felipe IV por el tema y el papel que jugó al respecto su capellán Jules Chifflet, que probablemente conoció a Santos, ya que lo menciona en su relación de 1656 (vid. ANDRÉS, 1964, p. 418). Por orden de Felipe IV, el padre de Jules, Jean-Jacques Chifflet (Chiflecio o Chistecio en castellano), emprendió una voluminosa historia de la heráldica y blasón del Toisón de la que solo vio la luz un anticipo en su *Insignia gentilitia equitum Ordinis Velleris aurei* (Amberes, 1632), aunque según Pinedo y Salazar gran parte de su trabajo podría haber sido aprovechado por Jean-Baptiste Maurice en *Le blason des armoiries de tous les chevaliers de l'ordre de la Toison d'or* (La Haya / Bruselas, 1667). Según refiere Pinedo y Salazar en el prólogo de su obra, Julio Chifflet, abad de Balerne y canónigo de Besançon, fue llamado por Felipe IV a España “para que sirviese el empleo de Consejero y Canciller de la Orden del Toyson que juró en manos de S.M. el día 22 de Setiembre del año de 1649”, trajo consigo el archivo, papeles y libros pertenecientes al oficio de Canciller y publicó un anticipo de la historia que le propuso escribir a Felipe IV en: *Breviarium Historicum inclyti Ordinis Velleris aurei*, (Amberes, 1652). Con argumento similar se publicaría años más tarde y sin autor conocido el *Mausoléo del Toyson de Oro, ó Sepulcros de los Gefes y Caballeros de la noble Orden del Toyson de Oro* (Amsterdam, 1689). Testimonio del éxito de Gedeón en la cultura española del siglo de Oro son dos autos sacramentales de Calderón de la Barca: *La piel de Gedeón*, en cuya loa se alude al propio Carlos II, y *El Sacro Pernaso* (1659) en el que se contrapone a Gedeón con Jasón, haciendo hablar al *Judaísmo* a favor del primero: “Del rocío que el aurora / llora y ríe en un instante, / de un vellón Gedeón aquí / está



Señores Reyes de España, de la Augustissima Casa de Austria, que son los que aviendo dado, y dando esse Collar, essa Insignia, à muchos Nobilissimos Heroes de Europa, y del Orbe, han suscitado otros tantos Gedeones Catolicos, en defensa de la Christiandad, contra los Turcos, y contra todos los Madianitas opuestos à la Verdad, y à la Fè, y perturbadores de la Paz, consiguiendo insignes victorias<sup>1420</sup>.

Ay tambien aqui, debaxo del Arco que termina la Bobeda, otra ventana grande en el testero, con la luz del Mediodia, semejante à la que diximos del Norte; y à vn lado, y à otro, la adornò el Pincel con dos Historias antiguas Sagradas, muy del proposito; que si el Cordero en el Tuson, significado en el Bellocino de Gedeon, es acuerdo del valor à que se obligan los que le reciben, es tambien Sacramentado, el que comunica alientos para caminar al Cielo, y seguridad en los peligros iminentes. Y assi se vè à vna parte de la ventana aquel suceso de el Profeta Elias, que reforçado con el Pan Subcinericio, que le administrò vn Angel, caminò hasta la cumbre del Monte Oreb. Y à la otra parte David, recibiendo de Achimelech Sacerdote el Pan de la Proposicion. Vno, y otro se hallavan perseguidos de poderosos contrarios: Elias, de Jezabèl; David, de Saùl; y si quando todo era sombra, hallaron (como se viò) en el Pan alien- **[1698, fol. 35v°]** aliento, seguridad, y vitoria; què efectos de esos no se hallaràn en la luz del Sol Sacramentado, en el Pan de Angeles, y Cordero entre candidos Accidentes?<sup>1421</sup> Al passo que estas Historias, y las demàs de esta

---

enjugando cristales”, y a la *Gentilidad* por el segundo: “De otro blanco vellocino / a quien dio el oro su esmalte, a pesar de horribles fieras / Jasón está aquí triunfante” (CALDERÓN, 2006, p. 15).

<sup>1420</sup> No era la primera vez que Santos vinculaba el Toisón de Oro con el cordero de Cristo, en su *Historia de la Sagrada Forma*, cuando describe el altar de la sacristía, dice que las águilas de bronce sostiene con sus picos “[...] las ricas Cadenas del Tuson, como para llevarlas al Cordero, de cuyo vellocino se origino essa insignia, con que los grandes Maestros, que son las Coronadas Aguilas de España, premian, gratifican, y adornan los mas esclarecidos, y heroicos pechos del Orbe” (SANTOS, c. 1691, RBME, 53-I-15, p. 9; J.II.3., fol. 247 vº; MEDIAVILLA, 1962, p. 123).

<sup>1421</sup> Gracias a Gedeón Santos consigue enlazar el Toisón de Oro de los Austrias directamente con la Eucaristía, tema que como vimos era prioritario para el rey y la comunidad. En los lunetos que quedan a los lados de la ventana se disponen sendas prefiguraciones de la Eucaristía. El tema de Elías se había propuesto en principio para el testero norte, pintándose finalmente a la izquierda de la ventana del testero sur, así lo describe Talavera: “[...]el caso de Elías, que cuando huyendo de Jezabel, que le amenazaba de muerte por haber ofrecido a todos los profetas de Baal, se fue al desierto, y cansado del camino se echó a dormir debajo de un espino, y se le apareció un ángel que le despertó y le dio el pan subcinericio, con cuya comida se confortó y continuó hasta el monte Horeb” (ANDRÉS, 1965b, p. 264). El 17 de febrero de 1694 todavía no estaba concretado el lugar de cada tema ni su argumento pues el prior informa de que en el testero sur irán: “la lluvia milagrosa del maná y a los israelitas cogiéndole en presencia de Moisés”, tema que como hemos visto se pintará en el testero norte, y “Abraham cuando Melquisedech, sacerdote y rey de Salén le bendijo y dio el pan y el vino” (p. 264), tema que no se corresponde con el que describe Santos que es David recibiendo de Ajimelec el pan de la proposición. Ambos temas se parecen, el de Abraham se narra en Génesis (14: 18-20), el de David en Samuel (21: 1-10). Según Hermoso Cuesta, sería más probable pensar que como dice el prior se trate de Abraham ya que en la pintura el sacerdote ofrece al guerrero pan y vino mientras que si se tratara de la historia de David, Ajimelec debería ofrecerle además del pan de la proposición, la espada de Goliat (HERMOSO CUESTA, 2008, p. 121, nota 446). Quizá la identificación de Santos esté condicionada por una búsqueda de complementariedad entre los temas representados en la basílica, teniendo en cuenta que la historia de David se narra en el tránsito sur del coro. En la escena de Elías (Reyes III (19: 1-8) destaca la figura del ángel que porta al profeta una hogaza de pan y una frasca de vino, siendo de gran virtuosismo el detalle del vino inclinándose dentro del recipiente de cristal. El 19 de mayo de 1694 Talavera informaba de la realización del ángel “[...]mayor del natural y de bellísimo dibujo y ropaje” y la de Elías “[...] echado debajo de un espino, en acción de quererse levantar del suelo, mirando al ángel; es figura con mucho exceso mayor del natural y de muy primoroso dibujo. Ha pintado también otras dos figuras a caballo y

Bobeda son de enseñanza, se representan pintadas como vivas: los personajes, de excelente planta; los campos, las distancias, de agradable perspectiva; vna vez miradas, ceban el gusto para repetir el vèrlas, siguiendo al mirar, el admirar; y à la admiracion el aplauso<sup>1422</sup>.

Passemos à las quatro Bobedas, que terminan las Naves Colaterales; la vna sobre el Altar principal de Nuestra Señora, y la otra sobre el de San Geronimo; y las otras dos que corresponden abaxo, vna sobre la Capilla de los Santos Doctores, y otra sobre la de las Santas Virgenes, divididas de la Nave principal, y de el Crucero, à igual distancia; son iguales, y altas en la Montèa, si bien no tanto como las demàs de el Templo, que dejamos referidas<sup>1423</sup>.

**Bobeda primera**<sup>1424</sup>.

---

otra a pie, que se descubren a lo lejos, dando a entender son soldados de los que por orden de Jezabel buscaban a Elías para prenderle [...]" (ANDRÉS, 1965b, p. 277).

<sup>1422</sup> De nuevo cierra Santos la descripción de la bóveda con un elogio retórico de la pintura, destaca el equilibrio entre forma y contenido, la complementariedad necesaria entre el mensaje devocional que transmiten y esa "viveza" con la que alude a la soltura y naturalidad con la que Jordán construye sus figuras "de excelente planta" y las dispone en el espacio calculando las distancias en "agradable perspectiva", idea que nos remite de nuevo a la "vagueza" que antes comentábamos. Concluye con una frase que viene a sintetiza el arte de mirar la pintura en el seiscientos, comprometiendo al público en un proceso secuencial de percepción que va desde la simple visión sensorial, a la admiración que proporciona el entendimiento y finalmente al aplauso, es decir al reconocimiento del logro de la obra.

<sup>1423</sup> Estas cuatro bóvedas fueron las primeras pintadas por Jordán en la basílica en el mismo orden que las describe Santos: Encarnación, San Jerónimo, Iglesia Militante y Pureza Virginal. Son por tanto las primeras que describe en el texto de 1695, incluyendo el siguiente párrafo introductorio que ahora suprime: "[...] Entrò [Jordán] en la Iglesia, y lo primero, en los quatro angulos de su gran Quadro, la manifestò con admiracion en otras tantas Bobedas, que terminan las Naves Colaterales; la vna sobre el Altar principal de Nuestra Señora, y la otra sobre el de San Geronimo, Tesoros en que se guardan las Reliquias: y las otras dos corresponden abaxo, vna sobre la Capilla de los Santos Doctores, y otra sobre la de las Santas Virgenes, divididas de la Nave principal, y del Crucero, à igual distancia. Son iguales y altas en la Montèa, si bien no tanto como las demàs del Templo, que son superiores; las quales pintò tambien, como iremos viendo" (SANTOS, 1695, p. 17. *Idem*, J.II.3, fol. 227v<sup>o</sup>). Estas cuatro bóvedas presentan una temática de marcado carácter místico que se aleja de los temas "históricos" tratados en el crucero. Aunque la crítica en general sigue adjudicando la invención de los programas al propio Jordán y el padre Talavera en la correspondencia así lo avala, la abstracción de los temas escogidos así como la voluntad de enlazarse con los programas preexistentes, tanto pictóricos como de reliquias, hace bastante probable la participación del padre Santos, como iremos señalando en cada caso particular.

<sup>1424</sup> **EL MISTERIO DE LA ENCARNACIÓN.**

Se trata de la primera bóveda pintada por Jordán en la Basílica desde primeros de mayo a mediados de junio de 1693. Santos en el texto de 1695 la describe en primer lugar (*Vid.* SANTOS, [1695], pp. 18-24, "BOBEDA PRIMERA"; *Idem* J.II.3, fols. 227v<sup>o</sup>-228v<sup>o</sup>, "Bobeda PRIMERA"). El 5 de abril de 1693 Talavera informa del tema propuesto cuya idea atribuye a Jordán: "[...] viene a consistir en representar en la gloria todo lo que es posible, el decreto de la Encarnación del Verbo entre las personas de la serenísima Trinidad y la misión del arcángel san Gabriel [...] y la Virgen Santísima como niña elegida entre aquellas luces y resplandores de gloria que se lleva como los ojos del Eterno Padre e Hijo y Espíritu Santo, [...] quiere poner al glorioso San José con la vara floreciente, [...] y descendiendo quiere se vean en la realidad todos los sucesos de la secuencia de aquel decreto en la venida de los reyes y pastores a adorar al Niño [...]" (ANDRÉS, 1965b, pp. 221-222). Jordán conseguirá simultanear en una sola escena misterios consecutivos en el tiempo lo que suscitará cierta discrepancia teológica que más adelante comentaremos. El 3 de mayo de 1693 el secretario Marbán informa de lo mucho que le había gustado la idea a Carlos II que "habiéndola oído esta tarde muy despacio, me parece ha de gustar se la repita" (p. 222).

La que està en la Nave Colateral, al lado de el Evangelio, y encima del Altar principal de Nuestra Señora, por està dicho Altar dedicado à la Anunciacion, pareció se pintasse en ella el objeto de la Encarnacion, decretada antes de los siglos, que fue el origen, y copiosissima fuente, de cuya plenitud de gracias participaron los habitantes del Cielo, y de la Tierra; y causa de que quedassen entre los hombres semejantes prendas Soberanas, que fuessen acuerdos de tan inefable Mysterio: y que se viesse tambien el Nacimiento del Señor, y la adoracion de los Reyes, que tanto han frequentado, y frequentan en este Templo los Monarcas de España, guiados de la Estrella de su devocion, y culto: y el que le dieron los Espiritus Angelicos al principios de sus siglos, juntamente con el castigo que tuvieron los que no quisieron darsele: y las Profecias, y Vaticinios con que fuè celebrada esta fineza de Dios antes que se vistiesse el traje humano, para restaurar, como dize el Apostol: *Omnia quae in Caelis sunt, & quae in Terra* <sup>1425</sup>.

---

<sup>1425</sup> La cita corresponde al apóstol San Pablo, Epístola a los Efesios (1:10): “*restaurare omnia in Christo, quae in caelis sunt et quae in terra sunt in ipso*”, de la que se deriva la idea de que Jesucristo concentra en sí toda la humanidad y todo el universo desde la Encarnación del Verbo, argumento crucial del cristianismo que fue tratado de forma específica por Santo Tomás a partir de la cuestión 27 de la Tercera Parte de la *Summa*. Como señala Santos, la elección del argumento para la bóveda estaba determinado por la advocación a la Anunciación del altar relicario situado debajo, cuyo contenido también es importante tener en cuenta. En la primera versión del texto de 1695 Santos incluye un párrafo en el que enumeraba varias reliquias relativas a la Encarnación depositadas en el relicario. Este párrafo es suprimido en la *Descripción* de 1698 seguramente para no repetir la información sobre las reliquias que de manera específica aborda en el discurso IX. No obstante comete el lapsus de dejar una frase al final de la descripción de la bóveda de la Encarnación en la que alude a: “las Reliquias celestiales yà referidas”. Esta incoherencia textual también podría deberse a que en un momento determinado se pensara colocar el discurso VIII de las pinturas de Jordán después del discurso IX dedicado a las reliquias. En dicho párrafo refiere que fue la primera bóveda pintada por Jordán en la basílica, dato temporal que suprime en 1698, al igual que la valoración de la *Anunciación* de Federico Zuccari como “bella Pintura”, por su interés incluimos el párrafo completo:

“Començò [Jordán] por la que està en la Nave Colateral al lado del Evangelio, encima del Altar principal de Nuestra Señora; y por està dicho Altar dedicado à la Anunciacion, con bella Pintura de Federico Zucaro, al Oleo; y enriquecido entre las demàs Reliquias, con las preciosissimas de la Reyna de los Angeles, como son, quatro partes de sus Vestiduras, adornos de su purissimo, y virginal cuerpo, y sangre, de que se formò el de Jesu Christo Señor nuestro, su Hijo; y vn pedaço de su toca; y à màs destò, vn cabello suyo, que se puede sospechar que es el que esparcido por el cuello, enamorò al Esposo Divino; y otras del heno, y Pesebre de Belèn, primer reclinatorio del Salvador del Mundo recién nacido de sus Entrañas: y vn vaso, en que los Reyes Magos le ofrecieron sus dones, confessandole Dios Hombre, y Rey en los braços de su Madre; que sin duda le recibió en sus manos, para que por ellas llegase à las de su terneza; consideracion que le eleva incomparablemente para el aprecio: y otras muchas, que aqui, y en el Templo manifiestan el fin de la Encarnacion del Verbo Eterno, que fuè, el padecer, y morir por la Redempcion del Genero humano, todas admirables” (SANTOS, 1695, p. 18. *Idem*, J. II.3, fol. 227v<sup>o</sup>).

Santos recuerda las cuatro partes de las vestiduras de la Virgen que Sigüenza acomodó en un único relicario, también un cabello de la misma, un trozo del pesebre de Belén al que añade ahora incluso el “heno” y una reliquia especialmente venerada por los monarcas austríacos, el “vaso” de los Reyes Magos, pieza de supuesta ágata que fue remitida a Felipe II por el obispo de Colonia y que era parada obligada en los recorridos rituales por el Real Monasterio (*vid.* SANTA MARÍA, 1649). Cabría preguntarse si Jordán incluyó la adoración de los Reyes Magos en la escena por propia voluntad, o si bien le fue sugerida con la intención de poner de relieve el contenido del relicario, opción que nos parece bastante factible. De ser así cabría preguntarse cual fue la responsabilidad del padre Santos, es decir hasta qué punto la conexión entre reliquias y pintura que se deriva de su descripción fue generada con posterioridad a la pintura o si por el contrario estuvo presente desde el origen del proyecto. Antonio Palomino también se refiere al contenido del relicario: “[...] donde està el Deposito de singularissimas

Executòse todo con hermosa variedad, y destreza, dando à ver à la parte de la Bobeda, que mira à Oriente, el Misterio, como quiso el Altissimo que se manifestasse allà en el Impireo al principio de la Creacion, en quanto à la substancia, en aquella gran señal, que apareció entonces: *Signum magnum apparuit in Caelo*, de vna muger vestida de Sol, con la Luna à los pies, y coronada de doze Estrellas (como refiere San Juan en el Apocalipsi) con fecundidad admirable, *In vtero habens*, y dichoso parto de vn tierno hermoso Niño, *Et peperit Filium*: señas todas, que [1698, fol. 36] que resplandecieron despues en Maria Santissima, assi en lo fecundo por obra del Espiritu Santo, como en el Parto Virginal, que fuè alegria de los Cielos, y la Tierra, como explican los Doctores Santos, En la Corona de Estrellas, no solo se insinuò entonces lo Regio de su Progenie, sino que por ser doze, que es numero de vniversidad, se insinuaron todas las Virtudes, Dones, y Gracias, que avian de coronar, y coronaron à esta Reyna Divina, que en grado superior, y eminente, excedió en ellas à todos los escogidos. Tenia la Luna à los pies, en muestra de que no avian de tocarla, como no la tocaron, los menguantes deslucimientos de Adan: y estava vestida de Sol, que avia de ser el verdadero de Justicia, que la llenò, y adornò de luzes de gracia; y nació de sus Purissimas Entrañas, manifestandose al Mundo en braços de tan bella Aurora, vestida de resplandores Divinos <sup>1426</sup>.

Assi està aqui Maria Santissima como aparecida en el Cielo Impireo, hermoseedada con aquellos lucientes, y misteriosos adornos de incomparable belleza, y magestad: y acrecentò el pincel, que se viesse tambien anunciada del Angel, obumbrada con candido buelo de la Paloma del Espiritu Santo; y el Eterno Padre mirandola afestioso desde el Trono de su Gloria; y su Hijo, como yà humanado, al arrimo de su Madre Virgen, todo con notable grandeza, sobre Nubes de rocicler, vistosas de celestial formacion. A vn lado puso tambien à San Joseph con la Vara floreciente, que le indicó digno Esposo de Maria, testigo fidelissimo de su pureza, defensa de su honor, solacio, y consuelo en sus trabajos, y Padre en la reputacion del Salvador del Mundo. Al otro lado, la Adoracion de los Reyes, de quienes profetizò David, le avian de ofrecer sus dones; y està con toda propiedad, y aparato magestuoso, manifestando su rendimiento al Rey de los Reyes en su ternera.

A la parte que mira al Norte en la Montea, sobre Nubes bolantes, se ven los Angeles buenos, que en aquel signo, en que fueron viadores, y les fue revelado el Misterio de la Encarnacion del Verbo Divino,

---

Reliquias, assi de esta Gran Reyna, como de su Hijo Sanctissimo, y de los tres Santos Reyes, que le Adoraron" (PALOMINO [1724] 1988, p. 467), lo que hace pensar que tal vez pudo conocer la primera versión del texto de Santos de 1695 ya que en la *Descripción* de 1698 se había suprimido el párrafo referido. Con todo, el hecho de que Palomino aluda a las reliquias parece demostrar que no fue una asociación retórica de Santos hecha a *posteriori*, como por ejemplo su digresión sobre Gedeón y el Toisón de Oro, sino que tuvieron necesariamente que estar presentes en la génesis de la pintura. Todo ello implicaría pensar que Jordán no comenzó a trabajar desde la nada como tradicionalmente se ha defendido, sino que hubo un programa previo que preveía poner en relación los altares y reliquias de la basílica con las nuevas pinturas. Difícilmente Jordán estaría al tanto del contenido de los relicarios y de los significados adquiridos por el Real Monasterio sin una asesoría previa.

<sup>1426</sup> Se refiere Santos a la visión narrada en el Apocalipsis, 12, 1: "*Et signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim*": apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas; 2: "*Et in vtero hanes, clamabat parturiens, & Cruciabatur, vt pariat*": y estando encinta, gritaba con los dolores de parto y las ansias de parir; 5: "*Et peperit filium masculum, qui rektarus erat omnes gentes*", parió un varón, que ha de apacentar a todas las naciones.

en aquella gran señal, aparecida en el Impireo, le dieron culto, y veneracion, rendidos: y conducidos del Arcangel San Miguel, que con espada, y rodela està de ayrosa planta, y posicion, se representan gozosos, y triunfantes, por aver vencido à Luzbel sobervio, que rebelde à la adoracion, y culto, Dragòn de siete cabeças, por debaxo de las Nubes, en castigo de sus oposiciones; y de la batalla que oca- [1698, fol. 36v°] ocasionò en el Cielo, descende precipitado con sus aliados al profundo, y eterno lugar de sus merecidos tormentos <sup>1427</sup>.

Otros Angeles en diferentes Coros al contorno, con varios instrumentos, celebran esta hazaña, dando à Dios la gloria, y à su Madre Santissima. Otros con ramilletes de azucenas, y rosas en la manos, la aplauden, atribuyendola al significado de tan celestial representacion: y en lo alto otros, manteniendo el floròn, de que pende vna lampara de plata, le cercan gustosos, haziendo mucho efecto para el adorno, y para el Misterio, cuya luz vino de lo alto tanto tiempo antes que se executasse. Son mucho de admirar estas diferencias, por lo gallardo de su disposicion, y valentia <sup>1428</sup>.

Abaxo en las quatro pechinas de Angulos, que dàn principio à la Bobeda, està quatro de las diez Sybilas Gentilicas, que muchos de los antiguos Padres, despues de Theophilo Antioqueo, llamaron Profetisas de los Gentiles; y fueron tan veneradas en el Orbe, que no pocos las juzgaron por venidas de el Cielo, como atestigua Clemente Alexandrino; y Lactancio dize, que San Pablo amonestava à los Fieles,

---

<sup>1427</sup> Cuando dice que: “acrecentò el pincel que se viesse tambien [...]” está aludiendo a la simultaneidad de misterios representados, cuyo logro atribuye al “pincel” es decir al artista que gracias a su “variedad y destreza” consigue mostrar a la Virgen anunciada por el Arcángel San Gabriel, debajo de la Trinidad y acompañada de San José y los Reyes Magos. El padre Talavera en una carta sin fecha, que BALAO, 2010, p. 71, sitúa hacia el 14 de junio de 1693, incluye la primera descripción detallada de la bóveda ya prácticamente terminada, es entonces cuando comenta varios “reparos” que había suscitado la pintura, el primero concernía a la representación simultanea de misterios que eran consecutivos en el tiempo, a lo que automáticamente encuentra justificación el prior respondiendo que: “los decretos de Dios se mensuran no por tiempos, sino por eternidad, y en ésta está todo presente” (ANDRÉS, 1965b, p. 224). La cuestión se deja entrever en el texto de Palomino cuando insiste en señalar que Jordán “hizo vna maravillosa vnion de la Concepcion [...], de la Anunciacion, Nacimiento de Christo, y Adoracion de los Santos Reyes, como previsto todo en los Decretos Divinos de la Eternidad, donde no ay sucession de tiempos” (PALOMINO [1724] 1988, vol. III, p. 467). El otro “reparo” concernía al hecho de que se representaran en gloria episodios que se habían verificado en la tierra, a lo que Talavera contesta mediante dos argumentos, uno teológico, que implica entender que todos los misterios sirven “de gloria a María Santísima en el cielo”, y otro artístico que le posiciona del lado del pintor: “siendo el principal fin del artifice obrar conforme a las líneas de la arquitectura, hallaba dificultad, siguiendo las que observa la bóveda el pintar estas cosas en la tierra, y sólo hallaba propiedad en meditarlas como aire o cielo” (ANDRÉS, 1965b, p. 225). Palomino en su *Práctica de la pintura* incide precisamente en este punto cuando explica cómo se deben representar los asuntos en los templos, utilizándose “las paredes rectas” para “los casos Historicos, porque estos se actuaron en la tierra; y alli se puede expressar el pavimento; lo que no se puede en las techumbres, ò bobedas, donde solo se deben expressar Historias en el ayre” (PALOMINO [1724] 1988, II, IX, p.149).

<sup>1428</sup> Santos valora el ilusionismo de los ángeles situados en la clave de la bóveda que fingen sostener la lámpara de plata, el Padre Talavera también había valorado este efecto de forma mucho más expresiva destacando las “artificiosas habitudes o posturas” de los ángeles “que parece están desprendidos de la bóveda, manteniendo el cordón de adonde pende la lámpara”. Según el prior el “admirable arte y primor” de Jordán “hace que todo este grandioso lleno se favorezca de sus partes, de tal modo que cada una (escena o “instancia”) sirva de lucimiento y mayor expresión a la otra” (ANDRÉS, 1965b pp. 223-224).

leyessen los libros de las Sybilas; y San Agustín refiere sus Vaticinios, en los cuales prenunciaron los principales Misterios de Christo, y de la humana Redempcion, con rara certeza, y claridad admirable<sup>1429</sup>.

La primera de las quatro, es la Sybila Cumana, que vaticinò la Encarnacion del Verbo Divino, y su Nacimiento; y està con muy viva accion, como señalando aqui esos Misterios. La segunda es la Cumea, que prenunciò la suma tranquilidad, y abundancia, que avian de gozarse en la venida del Salvador, casi con las mismas palabras con que lo profetizò Isaías; y està vertiendo la Cornucopia, en que significavan los Antiguos la fertilidad<sup>1430</sup>. La tercera es la Persica, que vaticinò la Predicacion del Bautista, y el Bautismo en

---

<sup>1429</sup> La idea de introducir las sibilas en las pechinas de la bóveda la atribuye Talavera a Jordán en una carta fechada el 5 de abril de 1693: “y últimamente quiere introducir en los cuatro ángulos que rematan la bóveda cuatro de las Sibilas que más claramente predijeron y anunciaron estos misterios de la Encarnación, y de los efectos que se habían de seguir; de la paz en los hombres que profetizaron Isaías, David y los demás profetas, como que los corderos habían de amistar con los leones y florecer con hermosura aun las tierras más estériles” (ANDRÉS, 1965b, pp. 221-222). Hacia el 14 de junio de 1693 se fecha otra carta en la que Talavera incluye la descripción de la bóveda prácticamente terminada, menciona las cuatro sibilas y sus significados en el mismo orden que emplea Santos aunque sin describir con detalle sus atributos y posiciones ya que no estaban todavía pintadas: “sólo faltan por pintar las cuatro Sibilas, y una quinta parte respecto de todo lo que tiene pintado” (p. 225). El padre Santos considera que las sibilas son diez, con ello se sitúa dentro del canon clásico establecido desde Marco Terencio Varrón, Lactancio Firmiano (*Institutiones Divinae*), San Clemente de Alejandría (*Protreptico; Stromata*), Teófilo de Alejandría (*Ad Autolycum*, Libro II) y San Agustín (*Civitate Dei*, lib. 18. 23) entre otros. Se distancia por tanto del canon humanista de doce sibilas que incorporaba a la Europea y Egipcia, establecido a partir de 1481 con la obra del dominico Filippo Barbieri, *Nonnullae inter Sanctum Hieronymum et Agustinum*. En el siglo XVII español merece recordar la obra de Baltasar Porreño, *Oráculos de las doce Sibilas* (Cuenca, 1629) uno de los primeros intentos modernos de codificación sistemática de las profecías sibilinas así como de su iconografía específica (Vid. CASTRO CARIDAD, 2002, pp. 1827-1842). Aunque Santos no parece tener en cuenta esta obra y las sibilas de Jordán no siguen en absoluto la iconografía codificada por Porreño, resulta de especial interés para entender las asociaciones que otorga Santos a cada sibila. Con respecto a la noticia apócrifa que asegura que San Pablo recomendaba la lectura de las profecías sibilinas que Santos atribuye a Lactancio, Porreño la adjudica a Teófilo de Alejandría: “leed los libros Griegos dize el Apostol, y conoed en ellos a las Sibillas, las quales confiessen vn Dios, y dizen cosas que estauan por venir al tiempo que ellas lo profetizaron, y hallareys allí noticia clara y manifiesta del Hijo de Dios” (PORREÑO, 1621, fol. 2 vº). Según Hermoso Cuesta la presencia de las sibilas en la bóveda de la Encarnación podría “rozar la política” pudiéndose entender como una alusión a la unidad territorial bajo una misma Fe, como afirmación de la ortodoxia y defensa del catolicismo por parte de Carlos II (HERMOSO CUESTA, 2008, p. 96).

<sup>1430</sup> Ferrari y Scavizzi ponen en duda la responsabilidad de Santos en el programa iconográfico rebatiendo la tesis de Carr y afirmando que: “Padre de los Santos non sembra fosse molto informato sui problemi di iconografia; vedasi ad esempio come egli credesse che la sibilla Cumea e la sibilla Cumana fossero due figure distinte” (FERRARI/SCAVIZZI, 1992, vol. I, p. 232, nota 19). En este caso, no se equivocaba Santos ya que, en efecto la Cumana y la Cumea se consideraban dos sibilas diferentes. Porreño aclara la confusión refiriendo que la sibila Cumana “fue de Cumas, ciudad en la Asia menor, como dize Strabon en su Geographia en el libro treze”, mientras que la Cumea era de “Cimerio, villa de Campania en Italia, por lo qual la llamaron vnos Sibilla Italica, otros Sibilla Cimeria” (PORREÑO, 1621, fol. 36 vº). Según Porreño a esta última sibila se estaba refiriendo Virgilio en su célebre Égloga IV en la que anuncia el nacimiento de un Mesías. Porreño otorga a la Cumana el siguiente vaticinio traducido al castellano: “Quando se llegue aquella edad dichosa / En que vendra el Mesias prometido, / Nacera de una Virgen, y una Esposa, / Y será el mundo todo enriquezido [...]” (PORREÑO, 1621, fol. 24). Santos otorga a la Cumea la predicción de la “suma tranquilidad, y abundancia” de la llegada del Mesías “casi con las mismas palabras” que el profeta Isaías. Porreño al respecto dice que: “En las Collectaneas de Stratonico Obispo de Cumas, se hallan vnos versos desta Sibilla que tratan de la paz y tranquilidad que auia de auer en los tiempos de Christo nuestro Señor verdadero Mesias, y verdadero Dios, y hombre [...]” (PORREÑO, 1621, fols. 38vº-39). El pasaje de Isaías (11:6-9) dice: “Habitabit lupus cum agno: et

el Jordán; y con la mano levantada, vierte de vna Concha el agua, con muy natural imitacion<sup>1431</sup>. La quarta es la Libica, que predixo los milagros de Christo, y clarissimamente el de los panes, y pezes en el Desierto, que con vn pez, y pan, lo està aqui demostrando. Vnas, y otras de excelente dibuxo, y variedad de ropajes, y tocados, acompañadas de graciosos Niños, que tienen, ojean, y manosean los libros de sus Vaticinios<sup>1432</sup>.

---

*pardus cum haedo accubabit: vitulus et leo, et ovis simul morabuntur, et puer parvulus minabit eos. Vitulus et ursus pascentur: [...] Non nocebunt, et non occident in universo monte sancto meo: quia repleta est terra scientia Domini, sicut aquae maris operientes*". Según la traducción de la *Vulgata* de Scio de San Miguel: "Habitará el lobo con el cordero; y el [leo]pardo se echará con el cabrito: el becerro, y el león, y la oveja andarán juntos, y un niño pequeño los conducirá. El becerro, y el oso serán apacentados juntos; [...] No dañarán, ni matarán en todo mi santo monte: porque la tierra está llena de la ciencia del Señor, así como las aguas del mar que la cubren". Como señala Santos el texto del Antiguo Testamento presenta un especial parecido con la profecía de la Sibila: "[...] *Cumque lupis agni per montes gramina carpent, Permitixque simul pardi pascentur et haedi, Cum vitulis ursi degent, armenta sequentes, Carnivorusque leo praesepea carpet, ut ibos: Et pueri infantes captas in vincula mittent* [...]" según la versión latina incluida en una obra fundamental sobre el tema, la *Sibyllina Oracula* de Gallaei (Amsterdam, 1689, p. 478). La asociación entre profeta y sibila no era nueva, el licenciado Reyes Messía de la Cerda en su descripción de los festejos para el Corpus sevillano de 1594 refiere que en la calle Sierpes se colocó a la sibila Cumea asociada con la Anunciación y enfrentada al profeta Elías y la historia de Abraham y los tres ángeles. También estaba la Cumana asociada en su caso a la Resurrección de Cristo y enfrentada al profeta Abacuch y la historia de Jonás saliendo de la boca de la ballena (*vid.* ÁLVAREZ SELLERS, 2007, p. 175). Aunque no lo menciona Santos la presencia de la Cumea se podría poner en relación con los Reyes Magos también representados en la bóveda, ya que a esta sibila también se le atribuía haber vaticinado la aparición de la estrella, la adoración de los Magos y los dones que habían de ofrecerle, según señala Antonio Roselló y Sureda en su *Vida de nuestro adorable redentor Jesucristo* (Madrid, 1847) traducción aumentada y anotada de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (*Vid.* ROSELLÓ Y SUREDA, 1847, pp. 118-119).

<sup>1431</sup> Santos adjudica a la Sibila Pérsica el vaticinio de la predicación del Bautista por eso Jordán la representa con una concha vertiendo agua sobre la cabeza de un angelito, el jerónimo destaca la "muy natural imitación" refiriéndose al detalle del agua cayendo en movimiento. Baltasar Porreño en sus *Oráculos* comenta que la Sibila Pérsica era considerada la primera de todas, recuerda su vaticinio asociado a la predicación del Bautista que traducido dice: "Quando venga el tiempo dicho, en que el Redemptor vendra al mundo, se oyra el sonido de vna voz por los desiertos; la qual convidara à todos los mortales à que le aparejen el camino, y limpien sus almas de vicios, y pecados, y se bautizen, y purifiquen con aguas limpias, y puras", lo que viene a prefigurar el pasaje del Evangelista San Juan (1: 23): "*Ego vox clamantis in deserto dirigite viam Domini sicut dixit Isaías Profeta*" (PORREÑO, 1621, fol. 9 vº). También dice Porreño que según Genebrardo la Pérsica habría profetizado "en tiempo de Gedeon del Tribù de Manases" (PORREÑO, 1621, fol. 9 vº), coincidencia quizá no del todo casual dentro del programa iconográfico de la Basílica que viene a enlazar esta primera bóveda pintada por Jordán con la bóveda sur del transepto y la importancia simbólica otorgada por el Padre Santos a Gedeón. También señala Porreño que trataron particularmente de esta sibila San Agustín (*Civitas Dei*, lib. 18, cap. 23) y Lactancio Firmiano (*Institutiones divinae*. Lib. I, cap. 6), asociándole la siguiente profecía que traducida dice: "La gran bestia será atropellada; el Señor nacera en la tierra de las entrañas de vna Virgen; será salud de las gentes, y el Verbo será vestido de carne mortal para salud de los hombres", palabras que anuncian el Génesis (3: 15) cuando Dios le dice a la serpiente: "*Ipsa conteret caput tuum*", entendiéndose por *Ipsa* a la "Virgen nuestra Señora, que fue la que quebrantò al Demonio la cabeça naciendo Christo de sus entrañas", conforme a la profecía de Isaías (7: 14): "*Ecce Virgo concipiet, & pariet filium, & vocabitur nomen eius Emanuel*" y las palabras del Evangelista San Juan (1: 14): "*Verbum caro factum est, & habitauit in nobis*" (*op. cit.*, fols. 8 vº-9). Como señala Santos, la Sibila Pérsica actúa de "introducción" para la escena que se desarrolla en la bóveda en la que se representa a Lucifer como dragón descoyuntado a los pies de la Virgen.

<sup>1432</sup> Los brutales repintes que ha sufrido esta figura han borrado prácticamente el "excelente dibuxo" de la Sibila Líbica, apareciendo el pan que sostiene con la mano derecha como una especie de piedra. Porreño en sus *Oráculos* dice de la Líbica que fue la segunda sibila que profetizó, abarcando sus predicciones tanto la Encarnación como la Pasión y muerte de Cristo. Con respecto al vaticinio de los

Quien considera la colocacion tan bien distribuida de estas introducciones, y la destreza con que están executadas en la Bobeda, la juzga como vn Dosel, ò Pavellòn Real de la magestad del Misterio, y de las Reliquias celestiales yà referidas, que en [1698, fol. 37] en el Altar se guardan, dignas de alta veneracion. Verdad es, que se ha reparado, que en la buelta de esta capacidad ay muchos claros, que parece podian llenarse mas, y poblarse; pero considerando que se representan aqui (como se ha dicho) la caída de los Angeles, y deposicion de las Sillas celestiales, que ocupavan como lo assegurò despues Maria Santissima en su dulçissimo Cantico: *Deposuit potentes de sede*; y San Agustin entendiò por esos potentes, o poderosos, à los Espiritus sobervios infernales: tienen aqui los mismos claros, y vacios alguna conveniencia con la Historia, para significar los que quedaron en el Impireo, quando la expulsion del Dragòn, que se llevò tràs de sì la tecera parte de las Estrellas: los quales poblò, y reparò despues el Verbo Encarnado, segùn lo profetizò David: *Implevit ruinas*; y assi no fue escasez del Pincel, sino es estudio, como se reconocerà en las demàs Pinturas<sup>1433</sup>.

**Bobeda segunda**<sup>1434</sup>.

---

milagros de Cristo, Porreño traduce unos versos recogidos del griego por Sixto de Siena (†1569) que dicen: “El Redemptor del mundo sanara à todos los enfermos, y lisiados que tuieren fè, y confiança en el: verán los ciegos: andaran los coxos: auyentaran los Demonios: y resucitara los muertos” (PORREÑO, 1621, fol. 14 vº). Nada en concreto referido a la multiplicación de los panes y los peces, milagro escogido para el programa por sus evidentes connotaciones eucarísticas y litúrgicas. La asociación de hecho no era nueva, según relata el licenciado Reyes Messía de la Cerda en su descripción del ornato de la calle Sierpes de Sevilla durante las fiestas del Corpus de 1594, se representó a la Sibila Líbica asociada con la multiplicación de los panes y los peces, enfrentada al profeta Oseas y la historia de José y sus hermanos (vid. ÁLVAREZ SELLERS, 2007, p. 175).

<sup>1433</sup> La valoración de la bóveda como un “Dosel, ò Pavellòn Real” de la majestad de la Encarnación y de las reliquias “yà referidas”, es una metáfora típica del Padre Santos, de hecho cabe recordar que el lienzo de Coello en el retablo de la Sagrada Forma fue calificado de “cortina real”, ambas metáforas aluden al patrocinio regio de la empresa artística como manifestación de la *Pietas Austriaca*. Insiste Santos en elogiar la colocación bien distribuida de las figuras, algo que veíamos también en los comentarios del prior Talavera, lo que implica entender la pintura casi como una escena teatral. Califica acertadamente a las sibilas de “introducciones”, aludiendo tanto a su colocación en las pechinas como a su significado como anunciadoras de los misterios que se desarrollan en la bóveda. Concluye Santos refiriéndose a un reparo suscitado por la pintura que no había comentado el Padre Talavera: la escasez de figuras y exceso de “claros”, reparo de carácter artístico al que Santos encuentra respuesta teológica, afirmando que esos claros representan los puestos libres dejados por los ángeles rebeldes tras su caída, vacíos que serán ocupados por los Bienaventurados. Con ello viene a amplificar el mérito de la pintura ya que “no fue escasez del Pincel, sino es estudio” y enlaza con la bóveda siguiente dedicada precisamente a los Bienaventurados y Coros Angélicos. Apoya su argumento en San Agustín y en dos conocidas citas bíblicas, por una parte el cántico de la Virgen: “*Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*” (Lucas, 1: 46-55), de indudable importancia litúrgica al formar parte del *Magnificat*; por otra el Salmo de David: “*ludicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum*” (Salmos, 109: 6), que dice: “Hará juicio de las Naciones, llenará las ruinas: quebrantarà sobre la tierra las cabezas de muchos”. Dios derribará el poder de los Reyes contrarios y reparará las ruinas de la humana naturaleza siendo la primera de estas ruinas la producida por los ángeles apóstatas que fueron depuestos de sus sillas celestiales. A partir de la siguiente bóveda Jordán irá incrementando notablemente el número de figuras, según Santos para: “olvidar el reparo de la primera”.

<sup>1434</sup> **LOS BIENAVENTURADOS Y COROS ANGÉLICOS.**

Se trata de la segunda bóveda pintada por Jordán en la Basílica de mediados de junio a mediados de julio de 1693. Santos en el texto de 1695 la describe en segundo lugar (vid. SANTOS, c.1695, pp. 24-27: “BOBEDA SEGUNDA”; *Idem* J.II.3, fols. 229-229Vº, “BOBEDA SEGVNDA”). En una carta sin fecha que Balao (p. 71) situa hacia el 14 de junio de 1693, Talavera avanza el tema elegido para esta bóveda,



La que se siguiò à esta al otro lado de la Epistola, sobre el Altar principal de San Geronimo, lo està manifestando: en la qual se vèn numerosas efigies de Bienaventurados, como posseyendo yà en el Cielo las gloriosas Sillas que perdieron los Espiritus sobervios; y en diferentes Coros, que en diminucion regular, desde el primer termino à la altura, con distincion muy medida, ocupan en circuitu toda la Montèa, se mezclan con los Angeles buenos, todos de rostros agradables, vestidos de celestes, y lucidas telas, al vso de la Gloria, Patria feliz, à que aspiraron, con insignias en las manos, que dàn à conocer quienes son, y los Trofeos con que se merecieron las Palmas Laureolas, y Coronas que gozan. Vnos se conocen ser los Apostoles, y Evangelistas, Discipulos de Christo, Maestros grandes de los creyentes. Otros, Martires invictos; otros, Confessores fortissimos; Patriarcas, Profetas, Pontifices, Doctores, Eremitas, Anacoretas. Siendo el fin de esta idea, el manifestar en la Pintura los Dueños Santos de las Reliquias, que se adoran en este Altar, y la veneracion que se dà à las innumerables de esta Basilica, blanco en que han puesto la mira los Catolicos Reyes de España, para hazer estas demostraciones del zelo de su Grandeza; en consideracion de que la atencion al culto de Dios, y de sus Santos, para la defensa, y conservacion de los Reynos en paz, y en guerra, es el medio mas superior<sup>1435</sup>.

---

aunque no lo dice explícitamente, parece estar describiendo un primer dibujo, boceto o mancha de Jordán. Otorga al artista la elección del tema: "discurre y elige la idea de poner [...]" en las pechinas a los cuatro Doctores de la Iglesia y en la bóveda la escena de San Jerónimo ante el tribunal divino siendo reprendido por su pasado ciceroniano. Dice el prior que aunque esta bóveda "no tiene tanta significación", la tiene "ajustada por la vocación del altar" dedicado a "nuestro padre San Jerónimo" (ANDRÉS, 1965b, p. 225). Como había sucedido con la bóveda de la Encarnación, el tema está condicionado por la vocación del altar relicario que está debajo. El 6 de julio de 1693 el secretario Marbán informa al prior del gusto de Carlos II por "los aumentos de la pintura", hasta el punto que las últimas cartas remitidas desde El Escorial "me las hace leer dos veces ordinariamente". Marbán recuerda al prior que, como "habrá conocido el genio de Jordán", es imprescindible tenerlo "grato y gustoso", poniendo "todo cuidado en que se le agasaje, asista y regale todo lo posible" (p. 226). Para el 26 de julio de 1693 la bóveda estaba rematada (p. 228).

<sup>1435</sup> El padre Santos pospone la mención del tema principal relativo a la vida de San Jerónimo que según Talavera había ideado Jordán, para comenzar describiendo la visión en gloria de los bienaventurados, lo que le permite enlazar con su discurso anterior. Para Santos, el "fin" de la pintura es representar a los "dueños" de las reliquias que se guardan en el relicario. Al igual que en la bóveda de la Encarnación, Santos otorga una enorme importancia a la asociación entre pintura y reliquias, de hecho su descripción se centra más en las reliquias que en describir la pintura. Para Santos las reliquias son el mejor testimonio de la *Pietas Austriaca*, que es el medio "mas superior" para "la defensa, y conservacion de los Reynos en paz, y en guerra", no es casual el comentario si tenemos en cuenta el conflicto bélico contemporáneo a la pintura al que alude el secretario Marbán en su carta del 6 de julio de 1693, agradeciendo las rogativas de los jerónimos ya que la armada francesa en las costas andaluzas "nos puede hacer mucho daño [...] siendo nuestras fuerzas tan inferiores a las suyas" (ANDRÉS, 1965b, p. 226). No obstante la asociación entre pintura y reliquias no parece que fuera tan importante en la ideación de la obra, según se desprende del testimonio de Talavera cuando informa del tema (c.14 de junio 1693) dice que Jordán: "Acompaña toda esta historia verdadera con diversos adornos, los cuales no parece tiene todavía determinado si han de ser efigies de algunos santos de los que hay reliquias en dicho altar o los que parezca más conveniente" (p. 226), es decir Jordán no preveía en su boceto ninguna alusión a las reliquias, su incorporación se concierta después como un complemento o "adorno" con el que rellenar la composición y evitar los "vacíos" que tanto habían inquietado en la primera bóveda. La composición ideada por Jordán debió ser mucho más sencilla, de hecho dice el prior que "según determina D. Lucas pintar" los que "acompañaban a Cristo en el trono" eran sólo "los doce Apóstoles" (p. 226), desde luego nada que ver con la larga serie de bienaventurados que enumera el Padre Santos: apóstoles, evangelistas, mártires, confesores, patriarcas, profetas, pontífices, doctores,

En las quatro caídas Angulares, se ven los quatro Doctores de la Iglesia: con esta diferencia, que en la que avia de estar San Geronimo, se ve el Leon, que está como en guarda de su Libro- [1698, fol. 37v<sup>o</sup>] breria, con bien imitada brabeza; y algo mas alto vn Angel, como tocando la Trompeta del Juizio final, cuya memoria fue en el Doctor Santo muy continua; y señala tambien al mismo Santo, que se representa arriba ante el Tribunal del Supremo Juez, quando siendo joven, mandò à los Angeles, le açotassen por Ciceroniano, como èl lo refiere: lance en que se conociò lo que Dios le amava, que à los que ama, corrige; y de donde provino, que dexando totalmente estudios humanos, se diò tanto à los Divinos, y à exponer enseñar, y obrar lo que celestialmente enseñan, que llegó a ser entre los de mas el Doctor Maximo de la Iglesia<sup>1436</sup>. En este Altar, y Relicario se guarda la Cabeça misma del Santo, sana, madura, y grave; que al verla, se representa à la piedad como caxa de su gran sesso, y juizio maravilloso, ò como Vaso del oro finissimo solido de su sabiduria, adornada de todas las piedras preciosas de las Ciencias, y virtudes, en que resplandeciò. Y de la misma forma se guardan, y veneran las insignes, y santas prendas de los demás que se descubren en la Pintura, gozando como en el Impireo el premio de sus virtudes, y gloriosas hazañas. Solo dirè en especial, para no alargarme, que al Patron Santo desta Maravilla S. Lorenço, que à lo alto se ve representado con toda valentia entre los demas, le corresponde en este mismo Altar su Cabeça coronada con vna Guirnalda, y vn titulo de doradas letras, que dize: *Caput Sancti Laurentij*, y vn Muslo entero, con la piel tostada, y assada, con señales, y roturas de los hurgones, y garfios con que le rebolvian sobre las parrillas; y vn pie, que entre los dedos conserva vn carbon de los que fueron brasas en su Martirio; que para el aprecio; monta mas que vn Carbunclo: vn Braço, que jamás diò à torcer su constancia; y otros muchos pedazos, que si se juntassen, formarian casi todo el Cuerpo, en Vasos, Piramides, y Temples de gran valor. Hasta vna barra de Hierro de las mismas Parrillas en que le assaron, se conserva aqui, en la

---

eremitas y anacoretas. Del testimonio del prior se deduce que el pintor intentó imponer su criterio también en materia teológica y que el aumento de figuras le fue finalmente impuesto. Palomino en su descripción también hace referencia a las reliquias: “[...] se pintò vna Tropa numerosa de los Bienaventurados, cuyas Reliquias se veneran en el Relicario de aquella Capilla, assi de Martyres, y Virgenes, como de Confesores.” (PALOMINO [1724] 1988, vol. III, p. 467).

<sup>1436</sup> Según refiere Talavera (c. 14 de junio 1693), la idea de colocar a los Doctores en las pechinas fue de Jordán, siendo suya además la “advertencia” de que en la pechina de San Jerónimo figurasen “sólo sus vestiduras, el león y algunos angelillos como jugando con los libros, para que sirva todo esto como de señales expresivas” de que el santo, protagonista de la bóveda, había sido “arreatado de aquel lugar” (ANDRÉS, 1965b, p. 225). Curiosamente Palomino al igual que Talavera califica de “advertencia” la idea de Jordán, por lo demás parece seguir el texto del Padre Santos: “[...] donde avia de estar San Geronimo, està solo el león, como en guarda de su Purpura, y Librería; y mas arriba està vn Angel tocando la Trompeta del Juizio Final, que tan presente tuvo este Santo Doctor, à quien señala el Angel al mismo tiempo, que està figurado arriba ante el Tribunal Supremo, desnudo, y como llamado à Juizio, que era su meditacion continua.” (PALOMINO [1724] 1988, vol. III, p. 467). Esta última escena también la refiere Talavera, acaso describiendo el primer boceto de Jordán: “[...] en parte superior y elevada, pone a Cristo en trono real con rostro severo, y como juez significando la pregunta (como refiere la historia de su vida): ¿Quién es?; y al responder turbado el Santo: *Es cristiano*, le redarguyó Cristo de mendaz, afirmando no ser sino seguidor de Cicerón, por el amor que le profesaba a sus obras; a que sigue azotarle los ángeles por mandado de aquel supremo Juez; y el significar la instancia con que los que acompañaban a Cristo en el trono que (según determina D. Lucas pintar, eran los doce Apóstoles) rogaban a Cristo perdonase su delito nacido de la inadvertencia de la mocedad” (ANDRÉS, 1965b, p. 226).

mano de vna famosa Estatua del Santo, mayor del natural, que el Rey nuestro Señor (que Dios guarde) mandò hazer de Plata con guarniciones de oro en la vestidura de Diacono, con toda ella de peso de diez y ocho arrobas y media de Plata; y en el pecho, como joyèl, tiene otra Reliquia del glorioso Español, que es vn pedaço de su Espalda, que nunca bolviò à los assaltos de la tirania<sup>1437</sup>. Pende tambien aqui de lo alto vna Lampara de Plata de vn floròn que mantienen gustosos vnos Angelillos; y la hermosura de las Nubes, y pedaços de Cielo, que se vèn junto con lo referido; hazen vn lleno de Pin- [1698, fol. 38] Pintura maravilloso, y hazen olvidar el reparo de los claros de la primera, con la numerosa poblacion de Bienaventurados, Angeles, divisas, luzes, y colores<sup>1438</sup>.

---

<sup>1437</sup> Santos abandona la descripción de la pintura de Jordán para centrarse en el contenido de los relicarios, destacando las reliquias de San Jerónimo y del patrono San Lorenzo, presentes en el Real Monasterio desde época fundacional. Con los mismos términos habían sido descritas en la primera edición de la *Descripción* (1657, fols. 37v<sup>o</sup>-40) y volverá a mencionarlas en el discurso dedicado a las reliquias (1698, I, IX, fol. 45). Curiosamente ahora da como auténtica la cabeza de San Lorenzo, cuando él mismo refiere en el discurso dedicado a las reliquias, las dudas de Felipe II al respecto: “[...]nuestro Fundador entendia, que era de alguno de los Santos Thebeos [...]” (SANTOS, 1657, fols. 37v<sup>o</sup>-38; 1698, fol. 44v<sup>o</sup>). Con respecto a la monumental estatua de San Lorenzo encargada por Carlos II, fue el padre Santos el responsable de su colocación en el centro del relicario de San Jerónimo, componiendo para la base una inscripción en “*estilo arquitectónico*” que se grabó con letras de oro, según se refiere en el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibio esta Real Casa* durante los seis años de priorato del Padre Santos (1681-1687) se llevó a cabo la: “Translación de la estatua de S. Lorenzo: En su tiempo, habiendo sabido el gusto de su Majestad, que Dios guarde, hizo que se dispusiese con toda grandeza la celebridad de la colocación de la estatua de plata de nuestro patrón S. Lorenzo con la barra de sus parrillas en la mano, entre las reliquias del altar de nuestro P. S. Jerónimo donde se le compuso el sitio y lugar proporcionado; y en el pedestal se grabó con letras de oro la inscripción latina que el mismo había hecho en estilo arquitectónico, como usaron los antiguos” (ANDRÉS, 1967b, p. 135). No es casual por tanto que se refiera oportunamente a la estatua dentro de la descripción de la pintura de Jordán, sobre todo teniendo en cuenta que la primera versión impresa del texto de 1695 estaba seguramente destinada al monarca. Lo lógico hubiera sido que en la *Descripción* de 1698 hubiera incluido la descripción de la estatua en el discurso dedicado las reliquias, formando epígrafe como sucede con la estatua relicario de la Messina, compañera femenina del San Lorenzo, situada en el centro del relicario de la Anunciación. Dice Santos que la estatua de San Lorenzo llevaba en la mano una barra de hierro de las mismas parrillas en que fue martirizado el santo, reliquia para la que Felipe IV había mandado realizar un suntuoso templete, obra de los maestros plateros fray Eugenio de la Cruz y fray Juan de la Concepción. Este templete estuvo en el relicario de San Jerónimo hasta que fue desplazado por la estatua, siendo colocado en el Camarín de las reliquias anejo al Aula de Moral. Allí lo describe Santos en todas las ediciones de su *Descripción* (SANTOS, 1657, fols. 72 v<sup>o</sup>-73) sin corregir en la de 1698 el dato de que ya no albergaba la barra de las parrillas. Nueva es la mención a la reliquia de la espalda del santo situada en el pecho de la estatua, tampoco la mencionaba Sigüenza, siendo curiosamente Juan Alonso de Almela el único que la recuerda entre las reliquias de San Lorenzo: “[...] *un gran hueso de la espalda* [...]” (ALMELA [1594] 1962, p. 37). Con respecto a la traza y ejecución de la estatua de San Lorenzo cuenta Palomino en la *Vida* de Herrera el Mozo que el diseño correspondió a Carreño de Miranda y la realización a Francesco Filippini, lo que suscitó la envidia de Herrera el cual difundió en la corte determinados libelos satíricos en los que mencionaba a un tal “*Turibio ramplon de Piquineli*”, lo de *Turibio* en alusión a Carreño por ser asturiano, lo de ramplón “por no ser de tan pulidos pies” y lo de Piquineli en alusión al relojero italiano (PALOMINO [1724] 1988, vol. III, p. 414).

<sup>1438</sup> Concluye Santos volviendo a insistir en el reparo hecho a la bóveda de la Encarnación ahora olvidado por el “lleno de Pintura maravilloso” compuesto de nubes, pedazos de cielo, “luzes y colores”, precisamente anota los elementos con los que Jordán construye el espacio ilusorio, distribuyendo todas las figuras en anillos consecutivos de nubes que se alejan en perspectiva. En el centro pinta Jordán, al igual que en la bóveda de la Encarnación, un plafón de bronce fingido que enmarca el orificio por donde pendía la lámpara de plata, desaparecida, como todas las demás, durante la ocupación francesa del Real

Las otras dos Bobedas que corresponden à estas, abaxo en los dos Angulos del Templo, estàn tambien tan pobladas, como vistas, y con tanto acierto en la Pintura, que no es facil sentenciar qual es la mejor. En ellas fue la idea, representar dos Triunfos soberanos; el primero en la Bobeda que està, como

---

Sitio. En este caso Jordán finge que los ángeles están sosteniendo la cuerda de la lámpara lo que pone de manifiesto una vez más la importancia que tenían estos objetos para la contemplación de las pinturas, ya que a la vez que permitían iluminar los lóbregos ángulos de la basílica actuaban desde el punto de vista ilusionístico de nexo de unión entre lo real y lo pintado dirigiendo nuestra mirada hacia el punto de fuga de la composición.

<sup>1439</sup> TRIUNFO DE LA IGLESIA MILITANTE.

Se trata de la tercera bóveda pintada por Jordán en la basílica desde el 27 de julio hasta mediados de septiembre de 1693. Santos en el texto de 1695 la describe en tercer lugar (*vid.* SANTOS, [1695], pp. 27-31, "BOBEDA TERCERA"; *Idem* J.II.3, fols. 230-231, "BObeda tercera"). Con respecto a esta bóveda, el 26 de julio de 1693 el prior Talavera informa al secretario Marbán de que Jordán ha realizado "cinco manchas" en las que ha contenido "con notable expresión toda la idea" que se ha de pintar en la bóveda sobre la capilla de los Doctores: "adelantando a los primores la liberalidad en el dibujo y coloridos" (ANDRÉS, 1965b, p. 228). Aunque el prior no especifica el argumento de cada mancha, se deduce que una debía corresponder al tema principal compuesto por el carro triunfal de la Iglesia Militante que tirado por los Doctores, escoltado por las Virtudes y sobrevolado por la Gracia, va atropellando a su paso la herejía. Las otras cuatro manchas debían corresponder a los temas propuestos para las pechinas: Teología, Filosofía, Oración y Penitencia. A nuestro entender la pormenorizada descripción del prior en la que incluye todos los detalles iconográficos que permiten identificar las figuras, parece estar basada no solo en la visión de los bocetos de Jordán, por muy acabados que estuvieran, sino que podría estar resumiendo un texto preparado para el efecto y que presumiblemente habría servido de base programática al pintor. Talavera en este caso reconoce que Jordán había sido asesorado en materia iconográfica: "Hásele asistido con la inventiva y elección de diversas virtudes, doctores y herejes, acompañando las figuras con los símbolos, expresiones y señas más propias de su significación y en el número suficiente para un grandioso lleno" (p. 228). Lo que parece indicar que a diferencia de lo que había sucedido en la bóveda anterior, Jordán fue asesorado antes de hacer los bocetos, de manera que quedara seguro el "lleno" de figuras que tanto preocupaba y que como hemos comentado va *in crescendo* desde la primera bóveda. La similitud existente entre las descripciones de Talavera y Santos que iremos señalando, nos hace pensar que ambos podrían estar utilizando como fuente ese primer texto base, aunque obviamente sus discursos responden a necesidades muy diferentes: el prior resume con claridad el argumento de cara a su aceptación por parte del rey y el historiador elabora en clave literaria y doctrinal la descripción de la pintura ya terminada. Cabría preguntarse hasta qué punto fue Santos el responsable de ese primer texto y del programa en general, lo que sería lógico teniendo en cuenta su prestigio y reputación. De admitir esta hipótesis, el prior se habría limitado a resumir el programa y a mediar entre el pintor y el historiador, cuya colaboración no debió de ser fácil como ya apuntaba indirectamente Palomino. Un indicio que nos hace pensar que el prior podría estar resumiendo un texto más amplio parece derivarse del hecho de que se excusa en varias ocasiones de incluir las citas latinas correspondientes a cada figura, como si las tuviera ya recopiladas y omitiera el ponerlas para no hacer excesivamente cargante el informe. Santos por su parte despliega un repertorio de citas latinas extraídas de la Vulgata que en algunos casos figuran en la misma pintura, escritas en filacterias y otros elementos, con ello la descripción se carga de manera inusual de referencias bíblicas, que actúan como de "jeroglíficos" asociados a las figuras. Si tenemos en cuenta que el altar de la Sagrada Forma, el único programa artístico cuya ideación podemos atribuir con seguridad al padre Santos, se concibe como un enorme aparato de jeroglíficos y emblemas, incluido el lienzo de Coello, podemos entender cuál era el modo de hacer y pensar programas del jerónimo. Con todo, la carta del prior es curiosamente mucho más completa que la descripción del padre Santos ya que éste suprime tanto en el texto de 1695 como en el de 1698, la descripción de las pechinas correspondientes a la Filosofía, la Oración y la Penitencia, así como algunas virtudes y herejes, tal y como iremos señalando en cada caso.

queda dicho, sobre la Capilla de los Santos Doctores, en cuyos Altares se veneran sus Reliquias<sup>1440</sup>; y es el Triunfo de la Iglesia Militante, que en Carro Triunfal magestuoso, assistida del Espiritu Divino, como lo fue desde lo primitivo de su sèr, enriquecida de sus Dones, fertil de sus Frutos, ilustrada de sus Doctrinas, y Verdades, acompañada de la Fè, Esperança, y Caridad, y de las demàs Virtudes, reforçada con los Sacramentos, de hermoso rostro, como de su Cabeça Christo; vestida, y coronada con los ornamentos Pontificios: và representando en la Silla Apostolica la Magestad Suprema de los Vicarios de Christo, sobre todas las Magestades de la Tierra; la potencia incontratable, la duracion invencible, contra la qual no han podido, ni pueden, ni podrán prevalecer, aun las puertas del infierno: las Llaves en vna mano, con que abre, y cierra los Cielos; y el libro de la Sagrada Escritura (Mar inagotable de la Divina Sabiduria) y en la otra mano la Cruz de tres Braços, Armas de las insignes victorias con que yà padeciendo, y yà enseñando la Doctrina de la Fè Catolica en todo el Orbe, ha triunfado, y triunfa de las perfidias Judaycas, de las persecuciones Gentilicas, de los errores Hereticos, de las ceguedades Idolatras, de las divisiones Cismaticas; siempre vna, y concorde en sus Militares expediciones; Siempre Santa, y Ortodoxa en lo recto de su sentir; y siempre Coluna, y Firmamento de la Verdad infalible, como enseñada, regida, y gobernada por el Espiritu Santo; con cuyas claras, y Divinas luzes ahuyenta las horrorosas tinieblas de los Dogmas de la falsedad, y obscuridades de los vicios, manifestando, y descubriendo el verdadero, y real camino del Cielo<sup>1441</sup>.

Es mucho de vèr en esta bien significada especie, lo numeroso, y adornado de la comitiva. Las Virtudes, de Donçellas de suma belleza; las Ciencias (tan florecientes entre los Catolicos) assi Divinas, como Filosoficas, y Matematicas, con entendida graduacion, y lucimiento; vnas, y otras de Rostros agradables de Ropages conformes<sup>1442</sup>. La Fe, que guia con la Cruz, y el Caliz; la Espe- [1698, fol. 38v°]

<sup>1440</sup> Santos comienza la descripción de la bóveda emparejándola con su correspondiente sobre la capilla de las Vírgenes, como si respondieran a un proyecto trazado al mismo tiempo. Su valoración incide una vez más en la importancia del “lleno” de figuras que califica de “vistoso”. De nuevo procura vincular las pinturas con las reliquias conservadas en el templo, en este caso depositadas debajo, en los altares pintados de la Capilla de los Doctores.

<sup>1441</sup> CARRO Y FIGURA DE LA IGLESIA MILITANTE.

Santos traza una visión épica del carro de la ortodoxia católica más próxima a la predicación doctrinal que a la descripción de la pintura. Por su parte Talavera en su carta del 16 de julio de 1693 describe el tema principal contenido en la mancha de Jordán: “Pinta en la parte principal de la bóveda un artificio y despejado carro triunfal, cuyo lugar más digno ocupa la majestuosa hermosa de la Iglesia assistida del Espíritu Santo con tiara en la cabeza, en una mano la cruz de tres brazos y en otra el libro de las escrituras y las llaves” (ANDRÉS, 1965b, p. 228). El orden seguido por Talavera en su descripción: 1º el carro triunfal, 2º la Gracia, 3º los herejes arrastrados, 4º los Santos Padres y Doctores, no se corresponde con el seguido por Santos que menciona por último la figura de la Gracia, situada en el punto más alejado de la perspectiva, precisamente por donde había empezado a pintar Jordán. En una carta sin fecha que BALAO, 2010, p. 72, sitúa el 1 de agosto de 1693, Talavera nos proporciona las primeras impresiones de la pintura, con respecto a la personificación de la Iglesia Militante dice el prior que es una “figura de gravísima majestad” y se fija en las “almohadas sonrosadas” que tiene a los pies (ANDRÉS, 1965b, p. 231).

<sup>1442</sup> CIENCIAS, “assi Divinas, como Filosoficas, y Matematicas”.

Talavera (22 agosto 1693): “En la segunda pechina se representa a la Filosofía en vna mujer con cetro y pluma, fija la vista en el mundo, que se ve a los pies, a un lado, con cetros y coronas, grillos [grilletes] y cadenas; a otro, libros, compases, triángulos y números hacen compañía (“... retira algo con un sutil velo

Esperança, que alienta à la Corona, con la Ancora de la seguridad; la Caridad, que perfeciona<sup>1443</sup>; la Prudencia, que compone, y ordena; la Oracion, la Religion, la Penitencia, el Dolor de la Obeiencia: la Humildad, que huye de vna Corona; el Temor que se recela de vnas llamas; la Gratitude, la Constancia, la Abstinencia, el Don de lagrimas; y otras, que se llevan el afecto, y atencion, ò yà de las que pertenecen al Entendimiento, ò à la Voluntad, ò al Apetito humano sensitivo; todas con sus Divisas de muy lindo Arte, y significacion<sup>1444</sup>. A otra parte de la Teologia, tocando con la Cabeça al Cielo, se vè con Cetro en la mano,

---

al rostro; el ropaje es de una media tinta de pajizo apagado y la posición muy regia; divisas todas que dan a entender con mucha propiedad el fin y objeto de la Filosofía en cuanto abrazó en sí las virtudes intelectuales, y morales; unas que dan facilidad al discurso para entender y otras que dan expedición a la voluntad para obrar [...]” (ANDRÉS, 1965b p. 235); a un lado la Filosofía natural con un ramillete de flores, las Matemática con una tabla de números y líneas: “porque da principios y luces a la astrología, cosmografía y otras ciencias naturales” (p. 235). La Astrología con un globo celeste, la Cosmografía con un compás y un mapa; al otro lado la Filosofía moral con una regla y un libro: “hermosa mujer, que explica con esta letra *Bonum est faciendum*, el fin de sus empleos” (p. 236).

<sup>1443</sup> FE, ESPERANZA, CARIDAD.

Talavera (16 de julio de 1693) describe el tema principal contenido en la mancha de Jordán: “[...] Acompañarla al lado derecho la fe con las comunes señas de cruz y cáliz, y al otro la caridad con dos niños; en la parte anterior del carro se muestra la esperanza que con alegre rostro hace ostentación de una corona, proponiendo el premio a las fatigas y méritos de la militante Iglesia.” (ANDRÉS, 1965b, p. 228). En una carta sin fecha que Balao (p. 72) sitúa el 1 de agosto de 1693, Talavera nos proporciona las primeras impresiones de la pintura, destacando las dos figuras de la Fe y la Caridad pintadas por Jordán en un día, la primera “valentísima figura, el vestido algo obscuro, tiene en la mano izquierda el cáliz de su mayor misterio y en la siniestra la cruz con movimiento muy desenfadado, correspóndele la caridad con no menos belleza, expresa más suave la ternura con que acaricia un niño que tiene sobre el hombro y otro que fomenta entre los brazos [no está]”. En la siguiente carta (c. 1 de agosto de 1693), señala Talavera que “hoy sábado” había hecho Jordán la figura de la Esperanza “con alegre bazarria”, unida a la Gracia “con el intermedio de un campo azul alegrísimo que es el que tiene toda la bóveda” (p. 232).

<sup>1444</sup> Según Talavera (entre el 3 y el 22 de agosto 1693): La sinesis de la Prudencia con una serpiente: “la prudencia porque es la regla con que las virtudes morales tiran las líneas de sus aciertos; compítense estas dos figuras (matemáticas y prudencia) en la habitud, desenfado y dulzura, con tan igual emulación que puede ser la mejor cualquiera, siendo ambas un milagro del arte” (ANDRÉS, 1965b, p. 235). La Ética, con unos grillos y un estímulo: “por excitar a la voluntad a los actos que se dirigen a fin honesto y reprimirla en los que pueden viciarse del objeto, se expresa en una mujer que tiene por divisa unos grillos y una espuela; es esta figura de excelentísimo y difícil dibujo...” (p. 236), y la Política con un enjambre de abejas. En la tercera pechina se explica la oración en una mujer elevada de quien suben algunas saetas al cielo: “hermosa mujer bañada de luces, con ropaje de color de fuego, en posición de estar orando, bien explicado este acto con el afecto del rostro que tiene en la elevación ... junto a la oración un obispo en segundo término y otro en primero” (p. 232); asístenle a la mano derecha, la Oración mental, como dormida con el corazón con alas en la mano y esta letra *Cor meum vigilat*; la gratitud con un peso, en la una balanza esta letra *Beneficium* y en la otra ésta *Gratitudo*: “airosa mujer, que tiene en una mano un peso, igualando en sus balanzas el agradecimiento con el beneficiar la tierra esta figura de perfil perfectamente entero y muy ventajosa” (pp. 232-233). La Piedad con una cigüeña, la adoración en movimiento de hacerla: “la piedad muy bien significada en el afecto del rostro y en la divisa que es una cigüeña, símbolo de esta notable virtud” (p. 236). A la otra mano esta la oración vocal, leyendo en unas horas, descubre también un rosario. El amor en acción de flechar a la oración: “el amor flechando un harpón a la oración, a quien sigue en parte superior sobre el arco de mediodía la virtud de la religión; es figura de bellissimo dibujo y tiene por índice de su ser y ejercicio un incensario como ofreciendo al cielo su precio y debido auto” (p. 233) y la alabanza cercada de avecillas.

En la cuarta pechina (c. 15 de agosto de 1693) se figura la Penitencia en una mujer pálida vestida de morado, en una mano una disciplina, en otra una cruz: “una mujer del tamaño mayor del natural, el rostro pálido y macilento, los ojos puestos en la cruz, que tiene en la mano siniestra y en la diestra unas disciplinas; la cabeza coronada de cambrones y el ropaje de una túnica morada. Arrebata la

como Reyna de las humanas Ciencias, que aqui la acompañan como Ancilas. La Mystica, la Infusa, que en suave reposo, recibe de lo alto la ilustracion; la Escolastica, la Expositiva, la Moral, en que se divide, dà à conocer lo practico, y expeculativo en sus semblantes, y acciones<sup>1445</sup>. Vivas con mucha propiedad, y à vista de tanta doctrina, y virtuoso sequito de la Iglesia, se ven los Vicios despreciados, caydos, abatidos; los errores huyendo como las sombras de la luz verdadera; las Heregias, y Heresiarcas, Arrio, Lutero, Calvino, y todos los demàs, hollados, y atropellados del Carro<sup>1446</sup>.

Mueven para esso los Santos Padres, y Doctores, que à imitacion de los Apostoles, resplandecieron con essas Virtudes, y Ciencias, tan altamente, que fueron la Sal de la Tierra, la Luz del Mundo, y como dize el Eclesiastico, los Varones gloriosos, dignos de eterna alabança, y aclamacion. Muestran à la parte descubierta del Carro San Gregorio el Magno, San Geronimo el Maximo, y San Atanasio; y à la otra parte San Agustin, y San Ambrosio, ayudando al movimiento de las Ruedas. Preceden en la misma ocupacion San Juan Chrysostomo, San Isidoro, San Ildefonso, San Hilario, San Cipriano, San Leon, San Anselmo, San Buenaventura, y otros, llevando cada vno su cuerda; y vienen todas à rematar en Santo Tomàs, Angel de las Escuelas, que recopilando todos los Escritos de los Santos Padres, y vniendo los Tirantes de oro de sus Doctrinas, dexò la suya en la alta esfera, y metodo, que la goza la Iglesia:

---

vista luego que se ve". Acompañanla el Dolor, atravesado el corazón de una espada: "es figura mayor del natural, con las manos parécese está rasgando el vestido y éste todo de color de fuego, para expresar la propiedad del verdadero dolor que nace del amor abrasado de Dios". La Constancia con una columna: "figurada en una mujer prodigiosa con los ojos elevados al cielo, la mano siniestra sobre una columna y la derecha aplicándola al ropaje de color de cielo ... como diciendo que la perseverancia en el dolor de la ofensa de Dios únicamente nace de aquella esfera"; y el Don de lágrimas con un ramillete de jacintos y una tórtola a un lado: "parece no se distingue cual de las dos es más primorosa". Al al otro lado la Abstinencia, con una medida de agua; a los pies de la Penitencia "ha pintado el terror asombrado de unas llamas que mira y está tan vivamente sacado que espanta al que la vea"; la Humildad huyendo una corona, y la sujeción y Obediencia con yugo: "en las manos para manifestar su rendimiento y con alas en lo pies para manifestar su celeridad en observar los preceptos divinos" (ANDRÉS, 1965b, p. 234).

<sup>1445</sup> *TEOLOGIA*.

La primera descripción que hace Talavera del borrón preparatorio es menos literaria pero más precisa y completa desde el punto de vista iconográfico siendo más útil para la identificación de las figuras, lo que parece lógico si admitimos la hipótesis de que las palabras del prior están basadas directamente en el programa iconográfico redactado por Santos sobre el que trabajó Jordán sus imágenes: "[Teología] una matrona hermosa, el color encendido, los ojos resplandecientes, tocando con la cabeza el cielo; tiene en la parte superior la letra griega theta θ, en la inferior la latina P, en una mano un cetro y en otro un libro. Acompañanla las partes en que se divide con sus divisas y expresiones; a mano derecha, la Teología escolástica como arguyendo y probando perfecciones divinas; la infusa, dormida e ilustrada de un rayo de luz; la práctica y moral con las tablas de la ley; la especulativa, vestida de ojos y como reconcentrada en su misma imaginación. Al otro lado se ven la expositiva en movimiento de predicar con la expresión de una pajarilla; la adquirida, mirando con atento desvelo un libro que lee a la luz del candil de Epicteto; la liturgia señalando las rúbricas de un libro con un estilo de oro. La Teología de los antiguos padres está como cercada de sombras, encendiendo una luz a un rayo que sale de una nube." (ANDRÉS, 1965b, p. 229).

<sup>1446</sup> *HEREJES*.

En la descripción del borrón, Talavera enumera entre los herejes también a "[...] Maniqueo, Pelagio, Helvidio, Mahoma [...]" así como referencia "a la hidra, primer principio de las herejías", el "ateísmo" y el "politeísmo" (ANDRÉS, 1965b, pp. 228-229). En la carta del 22 de agosto de 1693, Talavera describe los retratos de Lutero y Calvino ya terminados añadiendo: "cuyos horrorosos semblantes explican bien lo diabólico de su genios" (p. 236).

manifestando en esso, que esta maquina Triunfal, à imitacion de la Carroça de Ezequiel, se mueve al impulso del ayre de vn mismo espiritu, que vivifica, y alienta à quantos hazen pompa, y sirven à su grandeza; al passo que bruma à sus contrarios con el grave peso de su autoridad<sup>1447</sup>. Todo esto se vê distribuido por la buelta de toda la Montèa con muy regulada correspondencia desde las Pechinas (al vn lado, y à otro) ascen- [1698, fol. 39] ascendiendo à la altura, y centro de donde pende la Lampara de plata, y donde se descubre la Gracia en forma de Donçella hermosa, vestida de blanco, por la pureza, adornada de vna Estola, por la inmortalidad que nos grangea; y alargando la mano à otra, que sale de entre vnas Nubes, dando à entender la amistad de Dios para con los Hombres que la gozan; reparte desde alli diversos Dones, significados en mucha copia de flores que vierte, de las quales, algunos Angeles bellos forman Coronas; con que parece publican, y aplauden el triunfo con movimientos, y habitudes alegres<sup>1448</sup>.

---

<sup>1447</sup> DOCTORES Y PADRES DE LA IGLESIA.

Con respecto a la primera descripción del borrón que hace Talavera, Santos no suprime ninguno de los nombres de Padres y Doctores que tiran del carro, seguramente por su vinculación con las reliquias conservadas en los altares de la capilla de los Doctores, la similitud entre ambos textos es notable, dice Talavera: “Muéstrase a la parte descubierta del carro san Gregorio el Magno, nuestro padre San Jerónimo, San Atanasio; y a la otra parte San Agustín, ayudando el movimiento de las ruedas; preceden al carro con la misma ocupación, San Juan Crisóstomo, San Isidoro, San Ildefonso, San Hilario, San Cipriano, San León, San Anselmo y Buenaventura y otros; tiene cada uno su cuerda y vienen todas a rematar en Santo Tomás, ángel de las escuelas, que, recopilando todos los escritos de los santos padres y doctores, nos dejó su doctrina con la alta disposición y método que hoy goza la Iglesia” (ANDRÉS, 1965b, p. 229). En la carta fechable el 1 de agosto de 1693, Talavera refiere que el mismo viernes que había empleado Jordán en hacer la figura de la Iglesia, pintó también a San Agustín: “que se descubre desde los hombros a la otra parte del carro”, y a San Jerónimo: “que, con valiente y bien significado impulso, imprime sus infatigables fuerzas en el movimiento del carro”. El sábado hizo Jordán la figura de San Atanasio que: “no tiene menos valentía”, moviendo el carro: “con famoso escorzo” (p. 232). Talavera apunta a San Jerónimo como el santo que más tira del carro, en alusión evidente a la propia orden, dato significativo si tenemos en cuenta que en la primera carta era San Agustín. El padre Santos no parece tomar parte en el asunto y aunque parece fiel a la primera idea, coloca a San Ambrosio en el último lugar de la frase quedando el esfuerzo repartido entre los cuatro Doctores. Nueva es su comparación del carro triunfal con la carroza de Ezequiel. En la carta fechable el 3 de agosto de 1693 refiere que había pintado a San Tomás: “recogiendo aiosamente las cuerdas de todos los doctores” (p. 233). En su carta de c. 15 de agosto de 1693, Talavera añade que por deseo de Jordán en el séquito que figura detrás del carro de la Iglesia: “ha pintado seis medios cuerpos de aquellos santos padres que se hallaron en el concilio de Niceno (ha querido introducirlos para llenar aquel campo que necesita de adorno) [...] Aparécese el emperador Constantino, también de medio cuerpo, con cetro, corona y manto real, como quien quiso hallarse presente en aquella junta célebre y provechosa [...] corriendo en la línea del mediodía al norte introduce al emperador Carlos V con insignias imperiales y un ángel con corona de laurel, como concediéndosela por los deseos del concilio Tridentino [...]” (pp. 233-234). Resulta extraño que la figura del emperador no la mencione Santos. En su descripción del 22 de agosto de 1693, Talavera refiere que Jordán ha pintado esa semana: “catorce doctores [...] S. Juan Crisóstomo, S. Isidoro, S. Ildefonso, S. Leandro y S. Buenaventura se gozan enteramente, sin algún embarazo; los demás se ven como medida proporción, de unos, las cabezas, que las hay primorosas; de otros, los medios cuerpos...” (p. 236).

<sup>1448</sup> LA GRACIA Y ÁNGELES

El padre Talavera había descrito la mancha de Jordán prácticamente con los mismos términos: “Es la parte superior y centro de la bóveda se descubre la gracia, significada en una mujer que vestida aiosamente de blanco por la pureza, adornada de una estola por la inmortalidad que nos granjea y alargando una mano a otra, que sale entre unas nubes, reparte diversas gracias y dones, significados en una gran copia de distintas flores que vierte de una cornucopia, de quien también, como acaso, nace el cordón que sustenta la lámpara y de adonde forman algunos ángeles varias coronas con que parecen



Passan de setenta figuras al natural las que comprehende esta Obra, todas de galante disposicion, y vistosos trajes; unas sentadas en Nubes, que realmente lo parecen; otras con movimientos muy naturales en el ministerio à que se aplican; y aunque son muchas, no hazen confusion, como dizen algunos, que en triunfos semejantes, es inescusable la multitud, y el concurso; y mas quando todo sirve à la celebridad<sup>1449</sup>.

**Bobeda quarta**<sup>1450</sup>.

publican el triunfo” (ANDRÉS, 1965b, p. 228). En otra carta fechable el 1 de agosto de 1693, Talavera explica con entusiasmo el proceso de trabajo de Jordán en la bóveda, que comenzó, una vez trazado el dibujo, “a meter de colores”, la figura de la Gracia: “airosa doncella con un escorzo de rostro dulcísimo” siendo los angelillos que la acompañan “menos que al natural, pero muy agraciados y vistosos” (p. 231). Original del padre Talavera parece la capacidad de apreciar los intentos ilusionísticos de Jordán con respecto a las lámparas y sus cordones que “como acaso” parecen sostener los ángeles, y que el pintor tiene en cuenta ya desde el boceto. Estos comentarios muestran que el prior, al margen de su interés por constatar al monarca los logros de su pintor, tenía una especial sensibilidad hacia esas novedades ilusionísticas, desde luego diferente a la que parece mostrar Santos, que menciona invariablemente todas las lámparas del templo, anotando su material, pero sin ponerlas en relación con las pinturas, como si pertenecieran a mundos diferentes. Destaca en la descripción de Santos el interés por transmitir la sensación de movimiento tanto del carro triunfal, que avanza adaptándose al giro de la bóveda, como de las figuras que sobrevuelan la montea formando un anillo. Se le escapa a Santos destacar el uso que hace Jordán de las nubes ya que se trata de la primera bóveda de la basílica en la que coloca a las figuras de las pechinas no sobre arquitecturas fingidas, sino sobre nubes que fingen salirse del plano real de la arquitectura, recurso que no le pasa desapercibido al padre Talavera cuando describe la obra a medida que avanza (c.3 de agosto de 1693): “los adornos que son muchos de nubes en la pechina y pedazos de aire en la bóveda”; y una vez terminada (22 de agosto 1693): “[...] se diferencia esta bóveda de las demás, fuera de lo historiado, en un gracioso pensamiento; y es que el ropaje de las figuras de las pechinas tan cual vez sobresale los arcos, quebrando sus molduras con tan buen disimulo del arte que burlan la primera atención de quien los repara” (p. 236). Con respecto a los ángeles con coronas de flores dice Talavera (c.15 de agosto 1593): “cinco ángeles, que, festivos, manifiestan diferentes movimientos y habitudes, con varias flores en las manos, que alegran la vista del que los atiende” (p. 233).

<sup>1449</sup> El mismo número de personajes refiere Talavera comentando la mancha preparatoria: “Comprenden las cinco manchas más de setenta figuras de cuerpo entero al natural [...]” (ANDRÉS, 1965b, p. 230). El padre Santos alude de nuevo a una crítica suscitada por la pintura, en este caso debida a la confusión que creaba el exceso de figuras, a lo que responde considerando que en los triunfos: “es inescusable la multitud, y el concurso”, de alguna manera podría estar justificando lo excesivo de su propio programa iconográfico. Palomino copia abreviando prácticamente toda la descripción de la bóveda publicada por Santos aunque curiosamente no recoge ni añade ningún comentario valorativo de la pintura (vid. PALOMINO [1724] 1988, vol. III, pp. 467-468). En el libro IX de su *Práctica de la pintura*, analiza precisamente los problemas artísticos que conlleva un programa iconográfico demasiado abstracto como argumento en contra de los doctos eruditos incapaces de adaptar sus sublimes elucubraciones a lo que llama “naturaleza” e “inteligencia” del arte, es decir “en forma perceptible a el sentido de la vista”. En ese contexto es cuando recuerda el caso de Lucas Jordán y su aburrimiento supino ante “las ideas, o asuntos, que en Historia sagrada (en que no había, que sublimarse) le suministraba de orden del señor Carlos Segundo, cierto sujeto eclesiástico muy docto” (PALOMINO, [1724] 1988, vol. II, IX, p. 146). Palomino cauto no especifica el nombre del eclesiástico y tampoco el lugar en que sucedió, Ceán Bermúdez recoge la cita ubicándola en El Escorial e identificando al propio Palomino con el “sujeto de la profesión, en que concurría la circunstancia de las letras” y que fue llamado en auxilio de Jordán (CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. IV, p. 32).

<sup>1450</sup> TRIUNFO DE LA PUREZA VIRGINAL.

Se trata de la cuarta bóveda pintada por Jordán en la basílica desde mediados de septiembre a mediados de noviembre de 1693. Santos en el texto de 1695 la describe en cuarto lugar (vid. SANTOS, [1695], pp. 31-37, “BOBEDA QUARTA”; *Idem* J.II.3, fols. 236-237vº, “Bobeda quarta”). En una carta sin fecha que Balao (p. 72) sitúa el 12 de septiembre de 1693, el secretario Marbán comunica al prior que Carlos II ya ha visto “[...] la idea de lo que se ha de pintar en la bóveda de las vírgenes, me manda diga a

En el otro Triunfo, que corresponde sobre la Capilla de las Santas Virgenes, cuyas Reliquias insignes enriquecen tambien esta Basilica maravillosa, no es el concurso menor, aunque excede en la belleza con ventaja grande. Llamase el Triunfo de la Pureza Virginal, en el qual Maria Santissima, Emperatriz del Cielo, y de la tierra, con hermosura superior à lo imaginable en las criaturas, Madre de Dios, Virgen de las Virgenes, acompañada, y servida de todas, quantas (mediante la gracia) ò padeciendo Tyranicos martirios, ò voluntarias mortificaciones, conservaron intacta la flor de la Virginal pureza, sin querer mas Esposo, que el Cordero Divino, su Hijo Santissimo, que se apacienta entre Azucenas: En Carro Triunfal magestuoso, y brillante, suelto el cabello hermoso, vestida celestialmente de Tunicela candida, y Manto azul, con Cetro de oro en la mano; se muestra en la habitud de conducir las al Amado, llenas de vitoriosos trofeos; Virginales, como profetiza David: *Adducentur Regi Virgines post eam*<sup>1451</sup>.

El Esposo Rey amante, en forma de candido Cordero, se vè à la Proa del Carro, como sobre vn lucido Trono, abraçado à vna vara, que remata en Cruz, y Vanderola, bolviendo la cabeça resplandeciente à su escogida Virgen Madre, con tal afecto, que parece la llama à la Corona, como en los Cantares: *Veni coronaberis*<sup>1452</sup>; y dos Angeles bolando, llevan la Corona Imperial en las manos para esse efecto. Muevese el Carro al impulso de las Santas Virgenes, que à vna parte, y otra le cercan; y adelante otras mu- [1698, fol. 39v<sup>o</sup>] muchas llevan los Tirantes, formados de las preciosas hebras, y obras de sus manos, que vienen à parar en las del Amor Divino, que con finezas los vne, y las alienta à todas al curso de la Felicidad à que aspiran; à cuyo atractivo, no diràn sino que se oye aqui la voz de la Esposa de los Cantares, en Maria Santissima, que por sì, y las demàs Virgenes, dize enamorada al Cordero Esposo: *Trabe me, post te curremus*

---

V. R.<sup>a</sup> que le ha parecido admirablemente, si D. Lucas Jordán se aplica a ejecutar tanto como incluye la planta” (ANDRÉS, 1965b, pp. 237-238). El 21 de septiembre Jordán había comenzado la pintura y Carlos II tenía esperanzas de poder hacer jornada al Real Monasterio: “[...] considerando hallará, en muy buen estado la cuarta bóveda cuando vaya a ese Sitio, que, ya parece, se podrá ejecutar con más seguridad respecto de haber llovido razonablemente y estarlo continuando” (p. 238). El 24 de octubre Talavera escribe informando que “La pintura de la última bóveda va caminando con toda felicidad, hermosura y buena disposición [...]” (p. 246).

<sup>1451</sup> La composición se organiza de forma similar a la del Triunfo de la Iglesia militante, aunque según Santos: “excede en la belleza”, el tema principal es de nuevo un carro triunfal, en este caso presidido por la Virgen, acompañada de una comitiva de santas y mártires que entre nubes se disponen en círculo en torno a la bóveda. Santos remite la escena al Salmo 44: 15 de la Vulgata: “*Circumamicta varietatibus. Adducentur Regi virgines post eam: proximae eius afferentur tibi*”, que en la traducción de Scio de San Miguel dice: “Toda vestida de varios adornos. Serán presentadas al Rey vírgenes en pos de ella: sus compañeras te serán conducidas a ti”. El 24 de octubre de 1693 informa Talavera que Jordán esa semana había pintado entre otras cosas el carro triunfal y la imagen de Nuestra Señora la cual “[...] está de admirable escorzo, muy majestuosa y de bellísimo rostro [...]” (ANDRÉS, 1965b, p. 246). Santos no menciona a las dos alegorías que acompañan a la Virgen que sí recuerda Talavera, señalando sus atributos: la Virginidad: “con un ramo de rosas en la mano” y la Pureza: “con un ramillete de azucenas”, ambas: “puestas como en el aire y son también bellísimas” (p. 246).

<sup>1452</sup> Santos relaciona la escena con el *Cantar de los Cantares* de Salomón, 4:8: “*Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni: coronaberis de capite Amaná, de vertice Sanir et Hermon, de cubilibus leonum, de montibus pardorum*”, que según la traducción de Scio de San Miguel: “Ven del Líbano, Esposa mia, ven del Líbano, ven: serás coronada de la cima de Amaná, de la cumbre de Sanir y de Hermón, de las cuevas de los leones, de los montes de los leoprdos”.

*in odorem unguentorum tuorum*<sup>1453</sup>. Haze compañía al Cordero vna festiva Congregacion de alados Niños, coronados de flores blancas, y encarnadas, con Palmas en las manos, como que le cantan gozosos el Cantico nuevo del Apocalypsi: *Dignus est Agnus accipere honorem*<sup>1454</sup>.

Al Amor Divino, y suyo, que và delante juntando las cuerdas de Tiro, acompañan los Auxilios en semejante forma bolante, disparando suaves flechas de amoroso fuego à las Virgenes; y otros Angeles arriba, mas crecidos, y no menos ayrosos, vàn vertiendo rosas; llevando vno vn titulo, en que le dize al Amor: *Ductore sic te praeuio*. Y à lo alto, en el centro de la Bobeda, de donde pende la Lampara de plata, se vè la Vigilancia rodeada de Angeles de bello aspecto, y vivos ojos, con vn Relox en la mano, y en la otra vn Clarin, cuya sonora voz explica vna Letra, que dize: *Prudentes Virgines aptate vestras Lampades*<sup>1455</sup>.

Admira mucho aqui, el vèr tan propiamente representado el anhelo de las Virgenes Santas con estos estímulos amorosos, para que ande el Carro. Santa Inès, à vista del Cordero, forceja con la primera Rueda, para llegar à abraçarse à sus caricias. Santa Catalina tiene allí la de su martirio, como para ayudar al movimiento. Santa Cecilia, à lo armonioso de los Organos, le và ofreciendo al Esposo el coraçon limpio. Santa Agueda, con el coraçon, los pechos. Santa Lucia, los ojos: y à este modo vàn delante otro numero grande de hermosissimas Virgenes, y Martires con Palmas, y Trofeos, siguiendo ayrosas la Vandera de Santa Vrsula, como la siguieron las onze mil de su Compañia.

---

<sup>1453</sup> *Cantar de los Cantares*, 1:3: "*Trahe me: post te curremus in odorem unguentorum tuorum. Introduxit me rex in cellaria sua: exultabimus et laetabimur in te, memores ubetum tuorum super vinum: recti diligunt te*", que según la traducción de Scio de San Miguel: "Tráeme: en pos de ti correremos al olor de tus ungüentos. Introdúxome el Rey en su cámara: nos regocijarémos y alegrarémos en ti, acordándonos de tus pechos mejores que el vino: los rectos te aman".

<sup>1454</sup> *Apocalipsis*, 5:11,12: "*Et vidi, et audiui vocem Agelorum multorum in circuitu throni [...] Dicentium voce magna: Dignus est Agnus, qui occisus est, accipere virtutem, et divinitatem, et sapientiam, et fortitudinem, et honorem, et gloriam, et benedictionem*", que dice: "Y ví, y oí voz de muchos Angeles alrededor del throno [...] Que decían en alta voz: Digno es el Cordero, que fue muerto, de recibir virtud, y divinidad, y sabiduría, y fortaleza, y honra, y gloria, y bendición".

<sup>1455</sup> Debajo de la figura de la Vigilancia y encima de Santa Úrsula se sitúa un ángel que señala en una tabla o libro la inscripción: "*DVCTORE / SIC TE/ PRAEVI*", que pertenece a la quinta estrofa del célebre himno *Veni, Creator Spiritus* de especial significación litúrgica: "*Hostem repellas longius, / pacemque dones protinus; / ductore sic te praeuio, / vitemus omne noxium*" que dice: "Aleja de nosotros al enemigo, danos pronto tu paz, siendo Tú mismo nuestro guía evitaremos todo lo que es nocivo". Con respecto a la figura de la Vigilancia, el 24 de octubre de 1693 escribe Talavera informando que Jordán había pintado esa semana entre otras cosas "la figura de la vigilancia con un clarín y un jeroglífico en él, y tres ángeles pequeños, todo en la clave de la bóveda" (ANDRÉS, 1965b, p. 246). La vigilancia porta una filacteria en la que se lee "*PRVDENTES / VIRG*", en alusión a la antifona: "*Prudentes virgines, aptate lampades vestras; ecce Sponsus venit, exite obviam ei*", que dice: "Vírgenes prudentes, preparad vuestras lámparas; que llega el Esposo, salid a recibirlo". No parece casual que debajo, en el mismo eje, se situé la figura de Santa Úrsula ya que se trata de la antifona cantada el 21 de octubre en conmemoración de la santa y sus once mil seguidoras (vid. *Corpus Antiphonarium Officii*, vol. III, Roma, 1963, p. 417, nº 4404, citado en: COHEN-MUSHLIN, 2004, p. 132, nota 123). La frase "*Prudentes Virgines aptate vestras Lampades*" forma parte además del ceremonial de consagración de las Vírgenes según codificó Guillaume Durand, obispo de Mende en el siglo XIII (*De benedictione et consecratione virginum*) siendo asimilado por el Pontifical Romano desde 1485. En dicha ceremonia el obispo antes del aleluya interrumpía la misa y se sentaba de cara a las jóvenes, entonces el arcipreste cantaba la antifona pasando las vírgenes a encender sus cirios colocándose de dos en dos (vid. METZ, 2009, pp. 120-121). La antifona tiene su origen en la parábola de las vírgenes prudentes y necias: San Mateo, 25: 1-13.

Interpolanse con ellas, las que siendo Virgenes Santissimas, solo fueron Martires en el deseo. Santa Teresa, Santa Clara, Santa Catalina de Sena, Santa Eustochia, Santa Rosa, y las demás que lo fueron para hermosura del fecundo Campo de la Iglesia, y empleo del Esposo mas amable, y Divino, Divisanse tambien à otro Coro las Santas del Estado Conjugal; Santa Ana, Santa Isabel, Santa Elena, Santa Paula, Santa Isabel Reyna de Portugal; y otras, que estando à la vista, se gozan alegres de ver tan felizmente logrado el fruto del Santo Matrimonio<sup>1456</sup>.

Sig- [1698, fol. 40] Significase aqui tambien Maria Santissima con su Virginal sequito, triunfante de las mas Insignes Matronas de la Sagrada Escritura, que abaxo en las Pechinas, y en las distancias que ay de vn Angulo à otro, se ven haziendo demonstracion de sus hazañas, que fueron sombra, y figura de tan soberanas luzes. En la primera estancia se ve Maria, hermana de Aaròn, Profetisa hasta en el nombre, pues le tuvo, no la Hermana, sino la Madre de el Sacerdote Eterno, segun el Orden de Melchisedech. Acompañanla otras Damas de Israel, con instrumentos Musicos, dandole la Gloria à Dios, quando anegados en el Mar los Egypcios, caminavan à la Tierra de Promission: suceso que en lo literal encerrò el espiritu de esta Historia, en que Maria Santissima, Reyna de las Virgenes, y Martires, triunfante las conduce al Cielo, gozosas, y alegres, passado yà el mar de las tribulaciones, y martirios, y vencidos los Tyranos<sup>1457</sup>. En la

---

<sup>1456</sup> Entre las santas que son fácilmente identificables en la pintura de Jordán están: Santa Inés que aparece empujando el carro con un cordero a sus pies; Santa Catalina de Alejandría, con corona y un pedazo de la rueda de su martirio a sus pies; Santa Cecilia tocando el órgano; y más adelantada en la comitiva Santa Úrsula, con corona y banderola. La figura que está a la izquierda de Santa Catalina de Alejandría sostiene la característica bandeja con peana pero sin mostrar su contenido, podría ser tanto Santa Lucía como Santa Águeda, ya que se lleva la mano al pecho. Si seguimos el orden dado por el padre Talavera en una carta fechada el 24 de octubre de 1693 en la que informaba de los avances semanales de la pintura, la santa con bandeja sería Santa Lucía, y las dos figuras siguientes con toca, serían Santa Catalina de Siena, vuelta hacia el carro con corona de espinas y cruz y Santa Rosa de Lima, con corona de rosas. Dice el prior: "Junto a la rueda primera del carro está Santa Inés, un ángel, y un corderito [...] santa Catalina, virgen y mártir, santa Lucía, santa Catalina de Sena, santa Rosa de Lima, [...] Santa Cecilia, como que sale al encuentro del carro [...] tocando el órgano, y así ha pintado también el órgano y dos ángeles que están entonándole. Todas las figuras de las vírgenes son del tamaño del natural, cuerpos enteros y de admirables dibujos y ropajes" (ANDRÉS, 1965b, p. 246). Entre las santas "interpoladas" que refiere el padre Santos: Santa Teresa y Santa Clara deberían ser las dos figuras con tocas que están delante de Santa Úrsula. Santa Eustoquia debería ser la única figura con toca que queda en la composición, cuya cabeza asoma por detrás de Santa Cecilia. Las otras cinco santas que menciona el padre Santos al "otro coro": Santa Ana, Santa Isabel, Santa Elena, Santa Paula, Santa Isabel de Portugal, no se distinguen por ninguna parte, en todo caso deberían corresponderse con las cinco figuras situadas detrás del carro, tres de pie y dos sentadas más atrás, aunque ninguna se corresponde iconográficamente con las santas referidas, siendo figuras en general muy convencionales y sin atributos específicos. Aunque no las mencionan ni Santos ni Talavera, se distingue a Santa Dorotea, la primera detrás del carro sosteniendo en el aire un cesto de flores, atributo característico. Tampoco mencionan a Santa Margarita saliendo del dragón, perfectamente reconocible en la figura de espaldas y en escorzo debajo del Amor Divino. Existe cierta contradicción entre la exhaustiva enumeración de santas que refiere el padre Santos y la realidad de la pintura, como si de alguna manera quisiera dejar constancia de un programa iconográfico trazado al margen del resultado reconocible o visible en la pintura, lo que nos lleva a pensar, o que Santos inventó una narración al margen de la pintura, o lo que parece más probable, que Jordán no se sometió rigurosamente al programa establecido y que el jerónimo quiso dejar constancia en su texto del mismo, siendo seguramente consciente de que el hipotético espectador difícilmente vería las pinturas de cerca.

<sup>1457</sup> El 17 de octubre de 1693 el prior Talavera informaba de lo hecho por Jordán aquella semana señalando que había pintado: "a María, hermana de Moisés, y en este distrito, que ocupa todo el arco

segunda estancia se vè Debora, Juez, y Profetisa del Pueblo de Dios, de gran belleza, con Baston en vna mano, y vn libro abierto en la otra, sentada al pie de vna frondosa Palma, sitio de su Judicatura, la que venció con Barac, General del Exercito de Israel, al de Jabin, Rey de Canaan, quando fugitivo su General Sifara, vino à morir à manos de la hermosa Jael; que con el Maço, y Clavo, con que en su Tentorio le atravesò las sienes, està aqui pintada en compañía de Debora. A esta le dà el libro de los Juezes (que es el que tiene en la mano) el titulo de Madre de Israel, por esta vitoria; y à la valerosa Jael, el de Bendita entre las mugeres: y yà se vè con quanta superioridad se deben à Maria Santissima esos elogios, por sus gloriosos triunfos. Ay vnas Damiselas à los lados, en alegria de este feliz sucesso, tocando instrumentos; y especialmente vna de ellas con vn papel de Musica en la mano, y echando el compàs con la otra, cantando tan graciosa, y propiamente, que mas parece viva que pintada<sup>1458</sup>.

Desde esta Pechina, ò estancia, à la que se sigue, ocupan el espacio con hermosura grande, Avisag Sunamitis, à quien llama la Escritura: *Puella pulchra nimis*<sup>1459</sup>. Ruth, con vna macolla de espigas, que dixo de sì: *In veni gratiam*<sup>1460</sup>. Rebeca, con vna Hydria virgen hermosa: *Incognita viro*, como dize la Historia

---

que cae sobre la barandilla del tránsito del coro, ha pintado diez figuras de mujeres, cuerpos enteros, de más del natural con diversos instrumentos y los ropajes de las figuras muy vistosos con diversas nubes y pedazos de cielo, todo de admirable colocación" (ANDRÉS, 1965b, p. 249). Comienza el padre Santos describiendo la pechina que cae hacia el noroeste, presidida por la figura de María, hermana de Aaron, como señala el jerónimo prefiguración de la Virgen María, hasta en el nombre, tema relatado en el Éxodo (15: 20-21) que como hemos visto se incluirá también en la bóveda del Paso del Mar Rojo. Jordán pinta a María tocando un tambor acompañada de diez mujeres con instrumentos musicales entre los que se distinguen varios laudes, panderetas, un triángulo, una flauta y hasta una especie de salterio. Todas estas figuras son perfectamente visibles desde el tránsito de los treinta pies desde donde se sube a los órganos, así como desde el antecoro, espacios todos ellos eminentemente musicales dentro del Real Monasterio, no es casual por tanto la elección de esta iconografía. Destaca la figura sentada sobre la nube del extremo inferior de la pechina que mirando atentamente un libro abierto está echando el compás hacia el espectador.

<sup>1458</sup> La historia de Débora y Jael se narra en Jueces, 4; 5: 24-25: "Bendita entre las mujeres Jahel mujer de Haber Cineo, y bendita sea en su tienda. Dio leche al que le pedía agua, y en taza de príncipes le presentó manteca. Echó la mano izquierda a un clavo, y la derecha a un martillo de obreros, y buscando en la cabeza lugar para la herida, dio á Sisara el golpe, talandrándole con gran fuerza una sien". Según anota Scio de San Miguel, para San Agustín Jael simboliza "la fe de la iglesia, que con la cruz de Cristo destruye los reinos del diablo". Tal y como relata la Biblia, Jordán pinta a Jael sosteniendo el clavo con la mano izquierda y el martillo con la derecha. El padre Santos destaca la figura sentada sobre la nube en el extremo inferior de la pechina, con la mano derecha echa el compás al espectador, como su compañera de la pechina noreste, con la izquierda sostiene una partitura de música. Santos aplica el conocido tópico de más vivo que pintado para resaltar la naturalidad de la posición de esta figura que se sitúa frontal asomando la cabeza por encima de la partitura.

<sup>1459</sup> Según se relata en el Libro de los Reyes, 1.4: "*Erat autem puella pulchra nimis, dormiebatque cum Rege, et ministrabat ei: Rex vero non cognovit eam*" que según la traducción de Scio de San Miguel: "Y era doncella muy hermosa, y dormía con el Rey [David], y le servía; mas el Rey no se llegó a ella". Anota Scio que según San Jerónimo (*Epístola II ad Nepotianum*), Abisag, como joven, hermosa y casta, es imagen de la sabiduría: "que es sola la que acompaña fielmente al hombre justo en su vejez", también la considera "imagen de la Iglesia, Virgen y Esposa de Christo". En la pintura de Jordán, Abisag parece identificarse con la doncella rubia que sostiene azucenas, debajo de Ruth y que compositivamente está más próxima a la pechina sureste ocupada por la reina Esther.

<sup>1460</sup> Ruth es también imagen de la Virgen María y de la Iglesia, como señala Santos, Jordán la pinta con un haz de espigas en el regazo en alusión al pasaje en que se vio obligada por necesidad a espigar en el campo de Booz, según se relata en el Libro de Ruth (2), la frase que recuerda Santos "*In veni gratiam*" se refiere al versículo 13 en el que Ruth dice a Booz: "*Inveni gratiam apud oculos tuos, domine mi, qui*

Sagrada<sup>1461</sup>. Raquel, con Cayado de Pastora, de quien dize la Escritura: *Decora facie*<sup>1462</sup>. Y de Susana, que se sigue: *Non sustinuit iniquitatem*<sup>1463</sup>. Y de Abigail: *Benedictum eloquium tuum*<sup>1464</sup>. En las quales, y en essos titulos, los Expositores Sagrados hallaron clarissimos symbolos de [1698, fol. 40v°] de Virginidad, de Gracia, de Constancia, Prudencia, Honestidad, y demàs virtudes, que aplicò en esta Pintura el Artifice con todo acierto, para dár mas lleno à la ventajosa idea de este Triunfo, en que se vè superior à todas, à la Reyna de las Virgenes, con la Comitiva de tantas Esposas del Cordero Divino.

Siguiese luego la tercera estancia, y se vè en ella la Reyna Esther en trage magestuoso, pero desmayada en braços de sus Damas, en aquel passo, en que se dixo para su consuelo: *Non pro te, sed pro omnibus lex constituta est*; titulo muy del caso, que tiene delante vn donoso Menino pendiente del Cetro

---

*consolatus es me, et locutus es ad cor ancillae tuae, quae non sum similis iunius puellarum tuarum*”: “He hallado gracia en tus ojos, señor mio, que me has consolado, y has hablado al corazón de tu esclava, que no puedo compararme con una de tus criadas”. Para entender la trascendencia eucarística e inmaculista del pasaje nada mejor que el auto historial alegórico de Calderón *Las espigas de Ruth*, cuando dice el “Lucero” (junto con Melchisedec y Abraham, dentro del cuarto carro que se descubre en la escena compuesto por altar, panes y redomas de vino): “[...] es Ruth, sobre la hermosura / mayor que los montes vieron / [...] / menos perfecta en el cuerpo / que en el alma, porque llena / de gracia la canta un verso, / toda pura y toda hermosa; / con que, si juntos revuelvo / sembrador que esparce el grano, / ministro que le alza al cielo / redemptor que le atesora, / rey sacerdote que hecho / pan le consagra con vino [...]” (CALDERÓN, 2006b, p. 12). Más adelante Calderón mete en escena el encuentro entre Booz y Ruth, diciendo ésta de rodillas: ¿De dónde, señor, que a mí / tan grande dicha me venga / como que hallar gracia yo / en vuestros ojos merezca?, y contesta Booz: ¿Qué mucho la halléis en mí / si vos sois la gracia misma / y vos con vos la traeis, mostrando de gracia llena / que el Señor está con vos?” (*op. cit.*, , p. 27), y de nuevo el “Lucero”: “Ahí verás que no fue en vano / el asombro que me daban / las espigas de Belén, / pues cuando llego a mirarlas / hoy en las manos de Ruth / su siembra hallo, en tierra intacta, / su siega enalzada cruz, / su troj en fecunda guarda / y su pan en sacramento [...]” (p. 49).

<sup>1461</sup> El pasaje de Rebeca se narra en el Génesis, 24:15-18: “[...] *et ecce Rebecca egrediebatur, filia de Bathuel, filii Melchae, uxoris Nachor, fratris Abraham, habens hydriam in scapulasua. Puella decora nimis, virgo que pulcherrima, et incognita viro*: [...]”: “[...] he aquí Rebeca, hija de Bathuel, hijo de Melcha, mujer de Nachor, hermano de Abraham, que salía trayendo el cántaro sobre el hombro. Moza de muy buen parecer, y virgen muy hermosa, a quien varón no había conocido [...]”.

<sup>1462</sup> Se refiere Santos al pasaje en que Jacob elige a Raquel y no a su hermana Lia relatado en el Génesis, 29: 16: “*Sed Lia lippis erat oculis: Rachel decora facie, et venusio aspectu*”: “Más Lía era tierna de ojos: Rachel de rostro hermoso, y de lindo semblante”. Tal y como anota Scio de San Miguel, en la historia de las dos hermanas han visto los Santos Padres el misterio de la reprobación de la sinagoga y la elección de la Iglesia, Lia es figura de la Sinagoga, Raquel de la Iglesia y Jacob de Jesucristo. Jordán pinta a Raquel vestida de pastora con sombrero de cesta y cayado, encima se sitúa un angelito que enarbola una filacteria en blanco, seguramente preparada para la inscripción que refiere Santos y que por motivos que desconocemos no se llegó a escribir.

<sup>1463</sup> Se refiere Santos al pasaje de la historia de Susana narrado en el Libro de Daniel, 13:57: “*Sic faciebatis filiabus Israel et illae timentes loquebantur vobis: sed filia Juda non sustinuit iniquitatem vestram*”: “Así hacíais á las hijas de Israel, y ellas por miedo hablaban con vosotros: mas la hija de Judá no sufrió vuestra maldad”. En la pintura Susana se distingue por estar apoyada en una fuente y tener a sus pies las cabezas cortadas de los viejos.

<sup>1464</sup> La historia de Abigail se narra en el Primer Libro de los Reyes (Primer Libro de Samuel), 25:32: “*Et ait David ad Abigail: Benedictus Dominus Deus Israel, qui misit hodie te in occursum meum, et benedictum eloquium tuum*”: “Y dijo David a Abigail: Bendito sea el Señor Dios de Israel, que te ha enviado hoy a mi encuentro, y benditas sean tus palabras”. En la pintura de Jordán Abigail se sitúa junto a Susana, sostiene una bandeja cuyo contenido no se muestra por la perspectiva de *sotto in sù*, con ella se alude a la ofrenda que hizo a David de los manjares de Nabal.

Real<sup>1465</sup>. En la otra estancia, que es la última de las Pechinas, está la animosa Judith, con su Abra, ò Criada, empuñada la Espada, la punta al suelo, con despejo bizarro, y la cabeza de Olofernes à sus pies, que degollò en defensa del Pueblo de Israel, y suya; con que se mereciò aquellos aplausos, que con gozosas voces le dieron todos: Tu eres la Gloria de Jerusalem, la Alegria de Israel, el Honor del Pueblo, que refiere la Sagrada Historia, y que las mugeres, y Virgenes se señalaron en el aplauso: *Cum Organis, & Cytharis*<sup>1466</sup>; todo muy al vivo, y conforme al concepto principal de esta Obra, cuya valiente execucion; copiosa de bellezas; decorosa en las habitudes, y ropages; ilustre en los movimientos; variada de suaves luzes, de Nubes hermosas, y pedazos de Cielo alegres; no parece puede mejorarse.

#### **Entradas del Coro.**<sup>1467</sup>

<sup>1465</sup> La cita pertenece al Libro de Esther, 15:13-15: "*Non morieris: non enim pro te, sed pro ómnibus haec lex constituita est. Accede igitur, et tange ceptum. Cumque illa reticerat, tulit auream virgam, et posuit super collum ejus, et osculatus este am, et ait: ¿Cur mihi non loqueris?*": "No morirás: porque esta ley no ha sido establecida para ti, sino para todos. Acércate pues, y toca el cetro. Y como ella estuviese en silencio, tomó el cetro de oro, y lo puso sobre el cuello de ella, y la besó, y dixo: ¿Por qué no me hablas?". Jordán representa a la reina Esther en el momento de desmayarse mientras sus criadas le sostienen los brazos. Se trata del mismo momento que escoge Tintoretto en su lienzo *Esther delante de Asuero* que Santos describe a partir de 1667 en el Capítulo Vicarial en donde aún hoy permanece (P.N. Inv. nº 10014714). Este lienzo, que fue adquirido para Felipe IV por el Conde de Peñaranda, virrey de Nápoles, en la colección Serra di Cassano, bien pudo haber pesado en el imaginario de Jordán a la hora de construir su Esther.

<sup>1466</sup> La cita pertenece al Libro de Judith, 15: 15: "*Et omnes populi gaudebant cum mulieribus, et virginibus, et juvenibus, in organis, et citharis*": "Y todos los pueblos se regocijaban con las mujeres, y doncellas, y jóvenes, al sonido de órganos, y de cítaras". El regocijo es por haber desbaratado al ejército invasor.

<sup>1467</sup> Se trata de los dos tránsitos que comunican el coro desde el convento y el colegio, Jordán tuvo deseo de pintar esta zona una vez concluidas la Iglesia Militante y las Vírgenes, entre otras razones por la mayor comodidad que presentaba su menor altura. El propio Jordán argumentar a favor de su idea el 29 de septiembre de 1693, reunido con el prior y el maestro mayor José del Olmo, encargado de los andamios, para deliberar por dónde debía proseguir la decoración pictórica de la basílica. Considera el pintor que los tránsitos eran imprescindibles "[...] por la unión y el lleno que causaba a las bóvedas inmediatas, y la gran fuerza que daba a lo que en ella está pintado, uniendo también y acompañando la pintura del coro", incluso afirma que en el tiempo en que se hacían los andamios para la pintura del presbiterio podía acabar las dos bóvedas de los tránsitos: "por ser cortas sus distancias, por tener ya dibujado lo que había de hacer en la una y pensado lo que había de poner en la otra" (ANDRÉS, 1965b, p. 241). El 28 de septiembre de 1693 Marbán informa al prior de que Carlos II no quiere que "se pinten por ahora los dos blancos de los tránsitos [...] sino es en caso de parecer esto lo más conveniente para la unión, buena correspondencia y hermosura de la pintura" (p. 239). En principio la idea de Jordán parece tenerse en cuenta, el 1 de octubre de 1693 se fecha una carta en la que Marbán ordena que José del Olmo empiece "uno de los dos andamios, para pintar cualquiera de los dos claros, que están discurridos [...] Díceme V. R.ª que Jordán tiene ya dibujado lo que ha de hacer en una de las bóvedas pequeñas, y también discurrido lo que ha de pintar en la otra, sin explicar estas dos ideas [...]" (p. 244), por lo que el secretario pide al prior un informe individualizado. En una carta sin fecha, que Balao (p. 73) sitúa el 8 de octubre de 1693, Talavera explica que no había comunicado el argumento del dibujo e idea de Jordán "porque lo consideré aún informe y que necesitaba de corregirse para la mayor propiedad y correspondencia, así con el coro, como con las bóvedas pintadas inmediatas" (ANDRÉS, 1965b, p.279), de hecho la elección de los temas será de nuevo motivo de discusión, pues: "aunque en su dibujo [...] tenía puesto por principal asunto al santo rey David, en la que toca a las historias de los cuatro lunetos, variaba poniendo otras que no tenían tanta alusión y propiedad, como era la del cargo que el profeta Natán le hizo de su adulterio, mandándole que eligiese el castigo que quería, y habiendo elegido el de la

Acabadas estas, passò el Artifice à executar otras dos à las entradas de la Iglesia al Coro, à los treinta pies, assi à la parte del Convento, como del Colegio, por donde entran los Monjes à las Divinas Alabanças, y à los demas Santos Exercicios, que son de su Instituto, y obligacion; y por donde entran tambien las Personas Reales à assistir à algunas Funciones, y Festividades, quando estàn en este su Real Monasterio; de que ha dado tan Religioso, y Catolico exemplo el Rey nuestro Señor, entrando à ocupar la Silla, que dexò señalada el Fundador en el Coro; y otra vezes con la Reyna, en la Rexa, ò en los Balcones<sup>1468</sup>.

Estàn estas Bobedas repartidas cada vna en quatro lunetas, ò divisiones, y son menores que las referidas<sup>1469</sup>; en la Montèa, y capacidad, mas à beneficio del Pincel, se puede dezir las exceden<sup>1470</sup>. En la de la parte del Convento, en vna de sus quatro divisiones, pintò al Rey David, que fue el Autor de los Psalmos, y Alabanças Divinas; y le pintò Penitente, arrodillada la Magestad; puestas, y cruzadas las manos, que en la voz de vna verdadera penitencia, le suenan mejor à Dios sus Alabanças. Y està en pre- [1698, fol. 41] presencia del Profeta Natàn, quando convencido de las culpas que cometìò contra Vrias, alcançò de Dios, con el dolor, y arrepentimiento, el perdon, y la commutacion de la pena merecida, como se lo

---

peste expresaba éste pintando diversos muertos, moribundos y enfermos” (p. 280). La penitencia de David por adulterio se representará en la primera división; en la segunda se optará por otra escena penitencial en la que David todavía no ha elegido el castigo, no por su adulterio, sino por el castigo del delito de vanidad, representándose discretamente a los moribundos en un segundo plano. El 9 de octubre Marbán comunica que le ha parecido “muy bien” al rey “lo que se ha de pintar en las bóvedas pequeñas” pero teniendo en cuenta la prioridad de la obra del presbiterio, los tránsitos no se pintarán hasta “bien entrado el verano”. El 11 de marzo de 1694, Marbán refiere la importancia relativa que en el conjunto del proyecto tenían las bóvedas de los tránsitos del coro, a decir de Carlos II las dos bóvedas del crucero “[...] han de ser el complemento de toda la obra, pues las dos pequeñas que restan (aunque se han de pintar siendo Dios servido) no se consideran tan esenciales” (p. 267). El 9 de junio de 1694 informa Talavera que Jordán “Hoy miércoles se emplea en dibujar la bóveda del tránsito desde el convento al coro para empezar a pintar el viernes.” (p. 278).

<sup>1468</sup> El padre Talavera al describir el dibujo de Jordán para la escena de David, explica la idoneidad del tema escogido: “El dibujo que tiene hecho, siendo el asunto principal pintar en él al santo David, es muy del caso para pintado en el tránsito que tenemos desde el convento al coro, por mostrársenos en él un ejemplar tan grande y real, como lo fue este santo rey, empleando en las alabanzas divinas, en la composición y canto de los salmos que usamos en la iglesia; y así se ha de expresar [...]”, pasa a continuación a describir lo que estaba propuesto para la clave de la bóveda, tema que Santos no describe: “[...] a la parte superior y centro de la bóveda a la ciudad santa de Jerusalén, que vio san Juan en el Apocalipsis que descendía del cielo y significa a la iglesia triunfante con quien tiene conexión y simboliza la militante que habitamos los fieles.” (ANDRÉS, 1965b, p. 279).

<sup>1469</sup> Los tránsitos del coro son de planta rectangular y están cubiertos con bóvedas de cañón con lunetos. Cada bóveda está dividida por cuatro escenas correlativas que Jordán compartimenta por medio de unas molduras pintadas que subrayan las aristas reales de la bóveda, cuyos vértices quedan ocultos por nubes y resplandores que fingen descender a través de un óvalo que ocupa la clave de cada bóveda. En todas las escenas se sugiere una franja de tierra en la que se apoyan los personajes, representados *di sotto in sù*. Los celajes unifican el espacio y enlazan con la gloria que aparece en la zona central.

<sup>1470</sup> La cita de Santos otorgando superioridad a estas pinturas antecede a la de la crítica, según Hermoso Cuesta, la claridad cromática empleada en estas bóvedas las convierte en una suerte de “acuarelas gigantes, dada la fluidez y luminosidad de la pintura” (HERMOSO CUESTA, 2008, p. 121). Según Ferrari y Scavizzi: [...] estos frescos nos dejan la impresión de ser una improvisación a gran escala”, de colorido “delicado y aristocrático” en donde “el empaste luminoso y dorado, que será típico de la producción posterior ya se ha alcanzado, aquí está ya la gama de valores claros que será utilizada y repetida a menudo después del Escorial, en una serie infinita de obras sacras y profanas que ciertamente consolidaron el éxito del pintor” (citado por HERMOSO CUESTA, 2008, p. 292, nota 453).



declarò luego el Profeta: *Dominus transtulit peccatum tuum, non morieris*. Que Dios no quiere la muerte del pecador: sino que se convierta, y viva para servirle, y alabarle. Valiente exemplar de enseñanza para los que entran, ò yà sean Monarcas, ò Vasallos, y representado con toda valentia<sup>1471</sup>.

En la segunda division de esta Bobeda, que corresponde en frente, pintò tambien al Rey David, arrepentido de la culpa de ambicion: por aver hecho numerar el Pueblo, y obligandole, sin necesidad, à vn tributo. Y le acompaña el Profeta Gad, embiado de la Magestad Divina, à proponerle, que en pena de su pecado, eligiesse vno de tres castigos, ò hambre vniversal de tres años, ò guerras sangrientas por tres meses, en que se viesse fugitivo, y perseguido de sus Enemigos (gran castigo para vn siempre vencedor!) ò peste por tres dias. Vn Angel à lo alto encima de los dos, se vè mostrando en las manos insignias, que significan estos flagelos rigurosos, que ponen temor. Representase aqui David à vista de estas propuestas, como cercado de angustias, y humillado, y convencido à que es mejor caer en las manos de Dios, porque son muchas sus misericordias, que en las manos de los hombres: con que la Justicia Divina embiò pestilencia en Israel<sup>1472</sup>.

Pero luego en la division del lado derecho, que es la tercera, se muestra ya el mismo Rey ofreciendo Holocausto al Señor, y Hostias pacificas sobre el Altar, que edificò en vna Era, que comprò à Ornan Jebuseo; dando rendidas gracias à la Divina Piedad, por aver cessado, à sus ruegos, y lagrimas, el contagio que con mucho dolor suyo padeciò el Pueblo, que en menos de vn dia perecieron muchos dèl. En el ayre està el Angel que viò David, embaynando la Espada del rigor, que vieron tambien Ornan, y otros que le acompañan; y la embayna el Angel con linda accion, y propiedad. Al contorno del Altar, es de

---

<sup>1471</sup> 1ª DIVISIÓN: DAVID PENITENTE Y NATAN

Talavera explica el tema propuesto por Jordán en el dibujo: “En el cuarto luneto o sitio parece será bien pintar a este santo rey rodeado de cilicios, y adelante de él al profeta Natán, como significándole haber sido agradable a Dios su penitencia; lo cual no carece de alusión hacia las alabanzas divinas; pues, se da a entender que en premio de ellas le excitó Dios a tan célebre penitencia, y que unos de los más principales salmos que compuso fueron los penitenciales, que se podrán expresar poniendo los primeros versos de cada uno de ellos por epígrafes en siete libros que se pintarán alrededor del profeta” (ANDRÉS, 1965b, p. 280). En una carta fechada el 1 de julio de 1694, Talavera describe la pintura que estaba realizando Jordán: “[...] David con insignias de penitente con una soga a la garganta, vestido de una túnica blanca, hincado de rodillas, puestas las manos, con corona de abrojos en la cabeza, inclinada ésta a la tierra [...] inmediato al rey David la figura del profeta Natán, dando a entender le está proponiendo al santo rey la parábola de la ovejueta, con la cual le convenció de su pecado de adulterio [...] y en el discurso del dicho luneto algunos adornos, como son un árbol pequeño, pedazos de cielo y algunos libros que significan contener los siete salmos penitenciales” (p. 282).

<sup>1472</sup> 2ª DIVISIÓN, DAVID, GAD Y ÁNGEL.

Según Talavera la primera propuesta dibujada por Jordán comprendía en este lugar una escena que finalmente no se representó: “los sacerdotes y levitas, llevando el arca del Testamento (que tiene tan misteriosas significaciones y alusiones al Sacramento y a María Santísima y enfrente de ella a David, tocando su instrumento, acompañando a los que bailaban delante del arca; a un lado se pinta a Micol, como despreciando a David, por verle introducido entre los que cantaban y celebraban el arca; el motivo de pintar esta historia es persuadir a la vanidad del mundo (significada en Micol) que no es ajeno de la Majestad real el empleo en las divinas alabanzas ni el introducirse entre los que los profesan, ni es bajar de su soberanía el acompañar devoto a lo que es significación de Dios sacramentado, de que han dado tan célebres confirmaciones nuestros reyes de España” (ANDRÉS, 1965b, p. 280). En una carta fechable el 6 de julio de 1694 y firmada por fray Francisco de Santa María se describe el ángel “[...] con una espada en la mano derecha, y en la siniestra una calavera y un azote [...]” (p. 284).

mucho divertimiento vèr los Bueyes, y Reses, que vâ ofreciendo en el Sacrificio, que favoreciò Dios con fuego del Cielo; parece que los Novillos estàn vivos, y que se rinden à la mactacion, voluntarios, mansos sin resistencia. El sitio donde se hizo este Altar, fue en el Monte Moria, que se le mostrò Dios à David, y le comprò: para que despues Salomon su hijo edificasse en èl, el celebrado Templo, donde se lograsen las Divinas Alabanças, en lo nu- **[1698, fol. 41vº]** numeroso de los Psalmos, que compuso para esse fin, en que profetizò tantos, y tan altos Misterios de la Ley de Gracia, que aora celebra la Iglesia en sus Templos, y con especialidad se celebran en este, debido à la Catolica Piedad de el Segundo Salomon de España<sup>1473</sup>.

En la quarta division, que es la vltima, correspondiente à la referida, parece que los està cantando al Arpa, puestos los ojos en el Cielo con notable afecto, que casi se conoce en lo pintado, que canta con Alma, con espiritu, que es, como enseña el Apostol, el mejor cantar. A lo alto, entre Nubes doradas, se descubre vn pedazo del Dibuxo, ò exemplar, que recibió de la mano de Dios, del Templo que avia de edificar su Hijo; y vnos bellos Angeles se le muestran gozosos, señalando el dicho lugar en que avia de edificarle, como alegrandose de que huviesse de aver en la Tierra, lugar en que se imitasse en alabança de Dios el exercicio que tienen ellos en el Cielo<sup>1474</sup>. Haze todo esto grande armonia à la entrada del Coro à quantos lo vèn, porque es de lo bueno que ay que vèr, assi en lo pintado, como en lo significativo, en que

---

<sup>1473</sup> **3ª DIVISIÓN, DAVID OFRECE HOLOCAUSTO.**

El tema para este luneto fue motivo de discusión, según refiere Talavera en una carta fechable el 16 de junio de 1694: “[...] en el luneto que cae hacia la parte de la iglesia sobre las barandillas, hemos tenido alguna conferencia D. Lucas y yo, convenido en que se pinte la historia de la numeración que mandó David a Joab hiciese del pueblo de Israel, y el desagrado que causó a Dios en esta acción, por lo que tuvo de vanidad, cuyo delito reconoció David y se arrepintió de él; a que se siguió el enviar Dios al profeta Gad para que le diese a escoger uno de los tres males, hambre, guerra y peste, en castigo de su delito; y habiendo escogido la peste y muerto setenta mil de sus vasallos en ella, suspendió Dios este castigo, a ruego de David, y en hacimiento de gracias le ofreció un gran sacrificio” (ANDRÉS, 1965b, p. 282), el prior propone para este luneto, el tema que finalmente se pintará en la 2ª división, ubicándose en éste la escena del holocausto que explica Talavera en una carta fechable el 16 de junio de 1694: “Se pinta la historia del sacrificio que hizo David a Dios en hacimiento de gracias por haber suspendido el castigo de la peste elegido por él en la proposición que le hizo [...]” (p. 283). En otra carta fechable el 6 de julio de 1694 y firmada por fray Francisco de Santa María se refiere que altar “finge ser de diferentes piedras, y sobre él dos terneros, el fuego que bajó del cielo en un vapor al modo de nube, preso en la leña que está debajo de ellos [...]” (p. 284). Sin duda no es casual que se precise que el ara del holocausto se había montado en el terreno que había comprado David a Ornán el Jebuseo, de forma que se enlaza una vez más el sacramento de la Eucaristía y la construcción de El Escorial, con la Sagrada Escritura, equiparando a Felipe II con Salomón y destacando el cuidado con el que la liturgia se celebraba en el monasterio (vid. HERMOSO CUESTA, 2008, p. 122).

<sup>1474</sup> **4ª DIVISIÓN, DAVID TOCA EL ARPA.**

Esta escena fue la primera que pintó Jordán y la primera que describe Talavera cuando da cuenta del dibujo preparatorio argumentando que el luneto “principal”: “[...]se pone al rey David con arpa y como elevada la vista a la ciudad de Jerusalén; y para llenar este sitio se pinta un palacio y diversos libros y papeles para significar los salmos que compuso este santo rey”. El mismo argumento pero ampliado con la presencia de Saúl pensaba representar Jordán en el luneto contrario: “[...] pone al mismo santo rey sin insignias de tal, tocando el arpa y lanzando con la música el mal espíritu que poseía Saul y por consiguiente se ponen estas dos figuras, como también otras que sirven de acompañamiento a Saul, aludiendo en esto a los eficaces que son las divinas alabanzas para no dar entrada a los vicios”. (ANDRÉS, 1965b, p. 279). Finalmente esta escena sería sustituida por David haciendo holocaustos.

el Artifice imita grandemente al Ticiano; y los que entran con consideracion, se excitan à la Penitencia, y se fervorizan para la Divina alabança<sup>1475</sup>.

La Bobeda de la otra parte, por donde entran los Monges del Colegio al Coro, que son los que tratan de las Ciencias, y Sabiduria, contiene en sus quatro lunetas, ò divisiones, otros quatro sucessos del Sabio Rey Salomon<sup>1476</sup>. En la primera division, se representa quando le vngieron Rey en Gion, Sadoch Sacerdote, y Natàn Profeta, que fue lo mismo que vngir al Pacifico, que esso significa el nombre de Salomon, como explica San Geronimo<sup>1477</sup>. En la segunda, quando apareciendole Dios en sueños, le comunicò la Sabiduria, que humilde le avia pedido, en la qual, como se lee en el Libro de los Reyes, excediò à los Orientales, y Egypcios, y à los Hombres todos. Era pacifico, quieto, y humilde; y sobre essas prendas, assienta muy bien la Sabiduria de Dios, Vènse baxar aqui luzes, y resplandores, que significan los de la Sabiduria con que le ilustrò el Cielo, de donde provienen al verdaderamente estudioso, los mas estimables lucimientos<sup>1478</sup>.

---

<sup>1475</sup> Ferrari y Scavizzi consideran que la inspiración de Jordán para las dos bóvedas de los tránsitos se halla en Veronés, “con un recuerdo directo de los techos del Palacio Ducal, incluso en el color [...] más delicado, fundido en un tonalismo cálido [...]” (FERRARI / SCAVIZZI, 1992, p. 134).

<sup>1476</sup> Según Talavera la idea para la bóveda del tránsito del lado del colegio se la dio el propio prior a Jordán según se desprende de una carta fechable el 8 de octubre de 1693: “Para la parte del colegio tenía discurrido D. Lucas, por dictamen mío, pintar a Salomón, por lo que tiene de alusión su sabiduría con la que representan los doctores de la Iglesia, cuyo triunfo se pintó en la bóveda inmediata y a quien sigue el colegio en las letras sagradas que profesa; pero no se había discurrido ni hecho elección de las historias que se habían de poner ni cómo se habían de compartir [...]”; sigue Talavera explicando el tema propuesto para la clave de la bóveda que por cierto el padre Santos no describe: “[...] nos ha parecido será conveniente poner en el óvalo que se ha de formar en el centro de la bóveda un templo, significando el que edificó Salomón a Dios para sus alabanzas, y sobre este templo a Dios Padre, esparciendo diversos rayos de claridad; los cuales vengan a parar sobre Salomón [...]” (ANDRÉS, 1965b, p. 281). La clave de esta bóveda será lo último que pinte al fresco Jordán en El Escorial, así se describe en dos cartas fechables el 6 de julio de 1694: “Hoy martes en lo que restaba del centro de la bóveda ha pintado un ángel del tamaño natural sobre algunas nubes, un pedazo muy hermoso de fábrica que representa el templo majestuoso, que dedicó a Dios Salomón, expresado tan vivamente que alienta el alma para dedicarse a él gustosa por eternidades.” (pp. 288-289). Compositivamente la bóveda se organiza de manera similar a la anterior, pero con dos cambios significativos, el óvalo perforado de la clave ya no se aprecia y ha sido literalmente ocultado por las nubes, por otra parte la correspondencia de los temas es más jerárquica ya que los ángeles no sobrevuelan unificando las escenas, de manera que el sueño de Salomón se convierte en el tema principal. La similitud del templo que se ve en gloria con la Basílica de San Pedro del Vaticano es evidente.

<sup>1477</sup> **1ª DIVISIÓN: SALOMÓN UNGIDO REY.**

Este tema no lo menciona Talavera en su carta fechable del 8 de octubre de 1693: “En el cuarto luneto, correspondiente al principal, se pondrá pintado en él un templo y a su pórtico el sumo sacerdote y enfrente Salomón, en aquel gran sacrificio que hizo a Dios, y que así por el acompañamiento de sacerdotes que asistieron a él como por la copia de ganados que se condujeron al sacrificio, se llenará bien este sitio, causando grande armonía a la vista su variedad.” (ANDRÉS, 1965b, p. 281).

<sup>1478</sup> **2ª DIVISIÓN: SALOMÓN DORMIDO.**

Talavera explicando el programa escogido: “[...] en el luneto principal se pintará en una cama real, durmiendo; significando estos rayos el lleno de sabiduría que le infundió Dios, y se añadirán los adornos que parezcan más convenientes.” (ANDRÉS, 1965b, p. 281). En una carta firmada por fray Francisco de Santa María y fechable el 6 de julio de 1694 se hace referencia a la ejecución de esta escena: “[...] la figura de Salomón dormido en una cama, que también ha expresado tiene el medio cuerpo fuera de la ropa y desnudo; la postura de los brazos la ha significado tan propia de un hombre que está dormido,

En la tercera division se vè aquel celebrado Juyzio en que litigando dos mugeres en su presencia, sobre la posesion de vn tierno Infante vivo, que cada vna alegava ser su hijo, le mandò dividir por medio, como para dâr à cada vna su parte: y al querer vn Ministro executarlo con los acerados filos de vn cuchillo, con- **[1698, fol. 42]** conmovidas las entrañas de la que era verdaderamente su Madre, pidió con rendimiento al Rey, que no le dividiessen, sino que se le diessen vivo à la que sin lastima, instava à que se partiesse: y el Rey, vista la entrañable piedad de la que no queria vèr ensangrentado el azero en el Niño, sentenciò, y mandò se le diessen vivo, que aquella sin duda era su Madre, y no la que cruel deseava la division: accion grande de vn Rey tan sabio, que sublimò mucho sus aplausos, y confirmò en el Pueblo de Israel lo justificado de su obrar<sup>1479</sup>.

En la quarta, y vltima division, està el suceso de la venida de la Reyna Sabà à visitarle en Jerusalem, motivada de la fama de su Sabiduria, y à experimentarla en Disputas, y Questiones ingeniosas; y la reconociò en mas superior grado al que publicava la fama<sup>1480</sup>. En cada vno de estos sucesos de Salomon, y en los referidos del Rey David su Padre, se puede dezir diò à vèr el Pintor lo mas lucido del Arte, yà en lo magestuoso, yà en lo decente, en la eleccion de las tintas para lo Real de los Ropages, en el acompañamiento, en el respeto, en la belleza, que no ay parte, desde el primer termino à la altura, que no se lleve la atencion, con la variedad de los coloridos, y con el ayre, gala, y perfeccion de lo executado.

Acabadas estas Pinturas, quedò este gran Templo con igual hermoso adorno en todas sus Bobedas, que son diez, las mas de ellas de notable magnitud, como se ha referido. Solo tardò en pintarlas el Artifice (contando tambien la de la Escalera principal) vn año, y diez meses; y deste tiempo se han de descontar los dias Festivos, y de su descanso; que parece prodigio. Es rara la agilidad, y presteza de su obrar; y no es menor raro en el juntar con la presteza la perfeccion. Fueronle señalados desde el principio, de orden de su Magestad, docientos escudos de oro cada mes para su plato, que recibió efectivos; y juntamente para sus hijos, y Familia, le ha concedido mercedes muy correspondientes à la Real Magnificencia de tan Gran Monarca. Los Andamios que se fabricaron para adornar Bobedas tan altas, corrieron por cuenta de Joseph del Olmo, Maestro Mayor de las Obras Reales, que los formò con toda la destreza, facilidad, y seguridad que pide el Arte, y que era menester, dexando el Templo con mucho desahogo, y comodidad para las funciones del culto Divino, atendiendo ser esto muy del gusto, y zelo Catolico de su Magestad, que al passo que sus coronados Assumptos han tenido por objeto la honra, y gloria de Dios, y de **[1698, fol. 42v°]** de sus Santos en este empeño, ha querido que en todo lo possible se mire à la decencia en la execucion.

---

que en lo natural no puede llegar a más; el colorido del pabellón o colgadura de la cama y la ropa de ella y demás adornos que la ha puesto acompañan harto bien la figura de Salomón [...]” (p. 285).

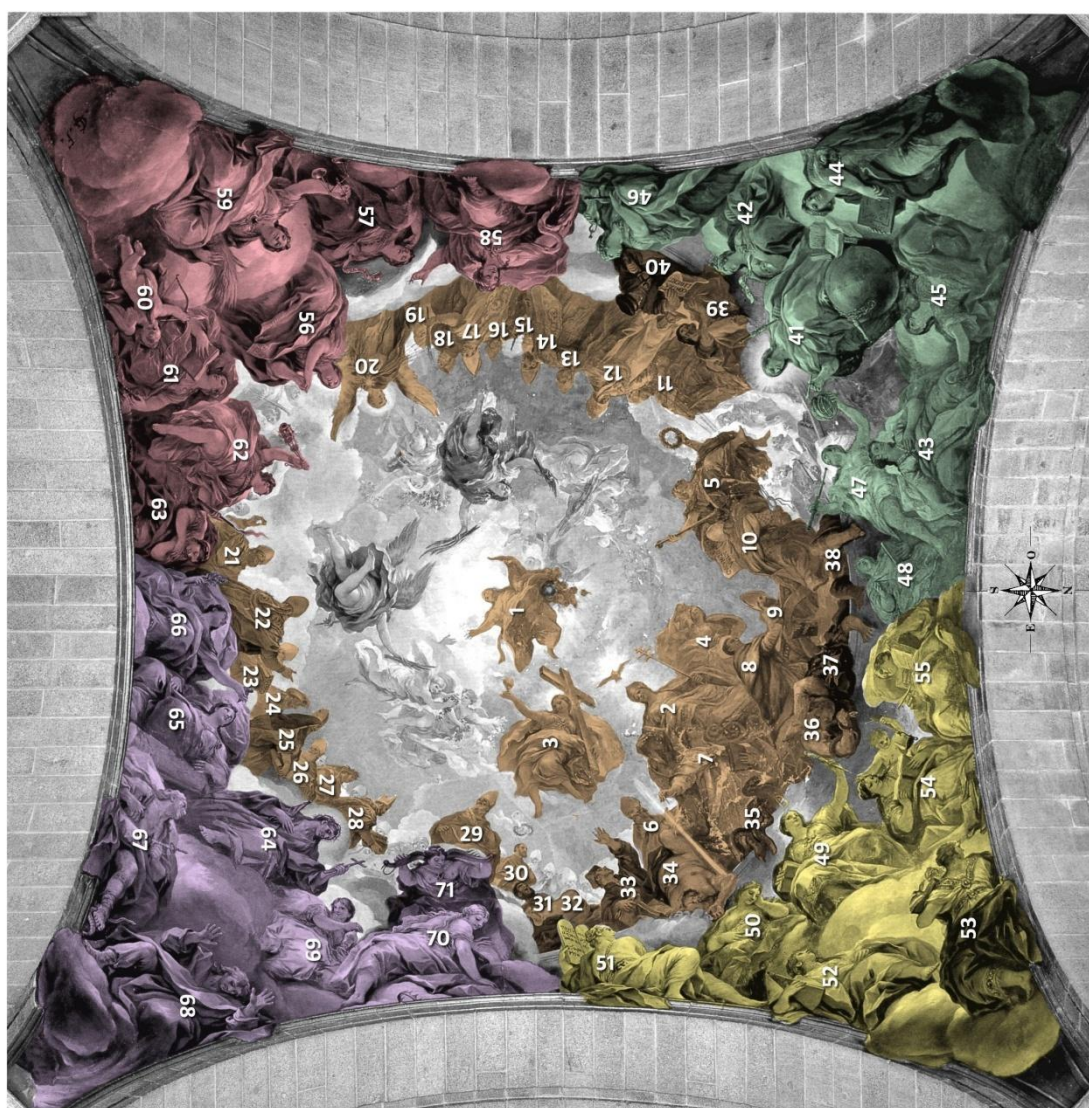
<sup>1479</sup> 3ª DIVISIÓN: JUICIO DE SALOMÓN.

Este tema estaba previsto en el programa desde el principio tal y como explica el padre Talavera en una carta fechable el 8 de octubre de 1693: “En el otro luneto se pondrá el juicio de Salomón sobre la petición de las dos mujeres que alegaban sobre cuyo era el niño que mandó Salomón traer a su presencia.” (ANDRÉS, 1965b, p. 281).

<sup>1480</sup> DISPUTA CON LA REINA DE SABA.

También estaba previsto desde el principio, Talavera: “Y en otro luneto la disputa que tuvo con la reina de Saba, que es una y otra historia semejantes de su sabiduría” (ANDRÉS, 1965b, p. 281).

Luca Giordano, *Triunfo de la Iglesia Militante*  
Identificación de figuras según los padres Santos y Talavera



CARRO TRIUNFAL		FILOSOFÍA	
1	La Gracia	41	Filosofía
2	Iglesia Militante	42	Filosofía moral
3	Fé	43	Filosofía natural
4	Caridad	44	Matemáticas
5	Esperanza	45	Prudencia
6	San Ambrosio	46	Ética
7	San Gregorio	47	Astrología
8	San Jerónimo	48	Cosmografía
9	San Agustín	TEOLOGÍA	
10	San Atanasio	49	Teología
11	San Juan Crisóstomo	50	Infusa
12	San Isidoro	51	Práctica y moral
13	San Hilario (?)	52	Especulativa
14	San Ildefonso	53	Expositiva
15	San Cipriano (?)	54	Adquirida
16	San León (?)	55	Liturgia
17	San Leandro	ORACIÓN	
18	San Buenaventura	56	Oración
19	San Anselmo (?)	57	Oración mental
20	San Tomás	58	Piedad
21-26	Santos Padres del Concilio de Nicea	59	Gratitud
27	Constantino	60	Amor
28-29	Santos Padres del Concilio de Trento	61	Oración vocal
30	Carlos V	62	Religión
31	Mahoma	63	Alabanza (?)
32	Maniqueo (?)	PENITENCIA	
33	Lutero	64	Penitencia
34	Ateísmo (?)	65	Constancia
35	Hidra	66	Don de lágrimas
36	Politeísmo (?)	67	Dolor
37	Pelagio (?)	68	Temor
38	Helvidio (?)	69	Abstinencia
39	Arrio (?)	70	Humildad
40	Calvino	71	Obediencia

Figura 56: Esquema gráfico: identificación de figuras en el fresco de Luca Giordano, *Triunfo de la Iglesia Militante*, según los textos de los padres Santos y Talavera.



**Luca Giordano, *Triunfo de la Pureza Virginal***  
Identificación de figuras según los padres Santos y Talavera

- 1 La Vigilancia
- 2 Virgen María
- 3 Cordero Sacramentado
- 4 Pureza
- 5 Virginitad
- 6 Santa Inés
- 7 Santa Catalina de Alejandría
- 8 Santa Lucía / Santa Águeda (?)
- 9 Santa Catalina de Siena
- 10 Santa Rosa de Lima
- 11 Santa Cecilia
- 12 Santa Eustoquia (?)
- 13 Amor Divino
- 14 Santa Úrsula
- 15 Santa Teresa
- 16 Santa Clara
- 17 Santa Ana (?)
- 18 Santa Isabel (?)
- 19 Santa Elena (?)
- 20 San Paula (?)
- 21 Santa Isabel de Portugal (?)
- 22 María/Miriam
- 23 Débora
- 24 Jael
- 25 Avisag Sunamita
- 26 Ruth
- 27 Rebeca
- 28 Raquel
- 29 Susana
- 30 Abigail (?)
- 31 Esther
- 32 Judith

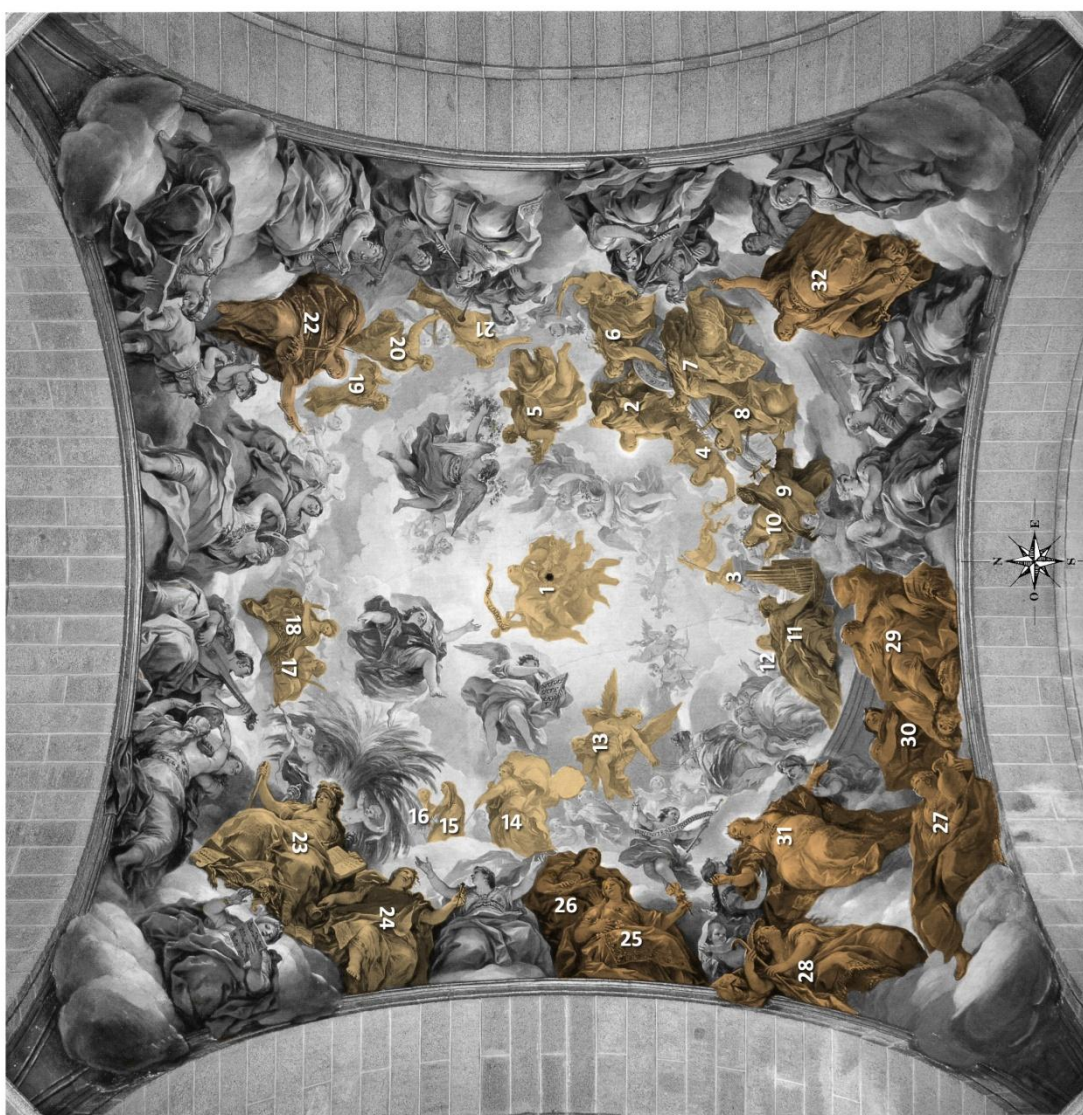


Figura 56: Esquema gráfico: identificación de figuras en el fresco de Luca Giordano, *Triunfo de la Pureza Virginal*, según los textos de los padres Santos y Talavera.

## DISCURSO VIII.

### De los Relicarios de este Templo, el numero de sus Reliquias, y otros preciosos adornos\*.

Ya que auemos discurrido por lo que ay en la Capilla Mayor, parte principal deste Templo, Esfera del disfrazado Sol de Iusticia, Relicario de la mejor prenda del Cielo, y Archiuo de todas las riquezas de la Gloria, en quien se vèn tantas, y tan grandes de la tierra: serà bien, que digamos algo de las Reliquias, Tesoros, que de su parte realzan mucho la estimacion, y precio de tanta Magestad, en esta Basilica dedicada a su veneracion<sup>1481</sup>. Pero aduirtamos primero, que aunque indiferentemente, a estas Casas, ò Edificios Sacros, los llamamos vnas vezes Templos, y otras Baslicas; ay mucha diferencia entre estos nombres; que Templos se dizen con propiedad, y con fuerça, [**«Templo, qual se dize con propiedad».**] en quanto està leuantados, y consagrados para hazer sacrificio à Dios, a quien solamente se hazen, y no a las criaturas; pero essas mismas Fabricas se llaman Baslicas, [**«Basilica qual».**] en quanto se ordenan para ornato, y reuerencia de las Reliquias / [1657, fol. 35 vº] quias de los Santos, ò para conseruar, y venerar sus memorias, y sus Imagenes, y que alli los honren, como a tales, y les pidan, y supliquen sean intercesores, y abogados delante del Señor.

Este nombre Basilica, no dize respecto à sacrificios, pues aun los Palacios de los Reyes se llaman Baslicas: y de alli se tomò el nombre, como lo advierte nuestro Doctor de España San Isidoro, para significar los Templos, y Iglesias de Dios, y de sus Santos, que como grandes, y Soberanos Principes,

---

\* Cuenta Francisco de los Santos en la *Quarta parte*: “[...] hubo menester la Orden el fauor de su Magestad, para alcançar el de el Pontifice, en orden à la Confirmacion de nuestros Priuilegios, y Bulas, y aprobacion de vn nueuo Oficio, y Rezo de las reliquias de el Monasterio de San Lorenzo, y sè le otorgò con mucha benignidad, y afecto; para lo qual, este mismo año de mil seiscientos y diez y nueue, à veinte y siete de Nouiembre se juntò Capitulo Priuado, y se nombro vn Religioso, que fuesse à Roma, que fue el Padre fray Gonçalo de las Casas, Professo de el Conuento de nuestra Señora de Bornos. Tratabase de esto entonces con mucho cuidado, por ser tantos, y tan estimables los Preuilegios que han concedido à las Religion los Pontifices, y siempre se auia de andar con esse desvelo, pudiendo ser en esto la omission de tanto daño, no sè en que se vâ. El año siguiente fue aprobado el Rezo, y Oficio de las Reliquias de S. Lorenzo por la Sagrada Congregacion de Ritos, el qual auia compuesto el Padre Maestro Fr. Pedro de Oñate, grande Hijo de aquella Real Casa, assi para el dia de la Fiesta, como para la Octaua: y el Papa Paulo Quinto concediò Iubileo por diez años, que se ganasse esse dia; y despues le concediò perpetuo el Papa Gregorio XV. à peticion de el mismo Rey, que nunca dexaba de emplearse en cosas de piedad.” (SANTOS, 1680, p. 102). Cuenta Juan Bautista Labaña en su Itinerario del Reino de Aragón en relación a Huesca: “[...] lo que ilustró esta ciudad y la hizo famosa en el mundo es ser patria de los ínclitos mártires San Lorenzo, San Vicente, y de San Orencio, arzobispo de Aux, hermano de San Lorenzo. Nacieron estos dos grandes hermanos en esta ciudad, fuera de los muros presentes, donde se fundó una iglesia en honor de San Lorenzo, que se ha derribado por su vejez, y hoy se fabrica un grande y sunruoso templo, y el rey don Jaime, en honor de este santo, instituyó en ella una cofradía, de la que fue el primer cofrade, y alcanzó de Roma una reliquia de este invicto mártir, que en este templo se guarda y venera [...]” (LABAÑA [1610-1611] 1999, vol. III, pp. 54-55).

<sup>1481</sup> El padre Juan de Mariana: “Por lo que es, sin embargo, mas notable esta obra es por las muchas reliquias que de todas partes se recogieron, tantas en número, que está toda llena de religión y de santidad, y han de pregonar por los siglos de los siglos la piedad del rey Felipe.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 555).

Reynan con Christo. Y de la misma suerte vn mismo Altar, y vna misma piedra se llama Altar, y Sepulcro, porque en ella se haze sacrificio a Dios, y se encierran las Reliquias de los Santos; y debaxo de esta razon de Sepulcro, se consagra, y dedica al Santo, y no en razon del Altar, que es solo deuido a Dios. Lo mismo dezimos del Templo, que como Basilica se dedica a los Santos, como si fuesse vna Caxa grande, ò Baso precioso, donde se guardan sus Huesos, y Cenizas. En esta, pues, se guardan tantas Celestiales prendas destos Heroes, que apenas sabe el discurso por donde entrar, ni por donde salir; que si por la grandeza con que se hazen los sacrificios a Dios, es este Templo de los mas Insignes de la Iglesia; por la muchedumbre de Reliquias, que se veneran en èl, es la Basilica mas graue, y el Santuario mas rico, que puede apeteer el deseo, para gozar de semejantes Tesoros.

---

[1681, fol. 31 v<sup>o</sup>]<sup>1482</sup>

[...] Sacaronse todas fuera quando el Incendio, y se pusieron en parte segura hasta que parò la tormenta.

---

#### Altars de las Reliquias<sup>1483</sup>.

En los testeros, ò frentes de las dos segundas Naues Colaterales, en el hueco de dos Altares grandes, el vno de Nuestra Señora, y el otro de nuestro Padre San Geronimo, estàn los Relicarios. Cierranse por la parte de la Iglesia con vnas Puertas, que siruen de Retablo; y por las espaldas con otras muy grandes de Acana, y Caoua, por donde se ponen, y quitan, aderezan, y limpian. En abriendose las Puertas, corridos los Velos de seda, que tiene delante, se descubre el Cielo. Vense por sus ordenes, y Gradas, vnas mas adentro, y otras mas afuera, diuersas hileras de Vasos muy hermosos, de oro, y de plata, adornados con / [1657, fol. 36 ] con Piedras singulares, con Cristales finissimos, vidros Cristalinos, y

---

<sup>1482</sup> *Idem*: 1698, fol. 43.

<sup>1483</sup> Jehan Lhermite incluye en su descripción una pormenorizada memoria descriptiva de todas las reliquias colocadas en los altares relicarios de la Basílica: “[...] *empezando por los dos altares colaterales al altar mayor que acabamos de describir, descubriremos el grande e inestimable tesoro que reposa allí: un lado, el derecho, está dedicado a la Anunciación de Nuestra Señora; el otro, el izquierdo, al bienaventurado y glorioso padre san Jerónimo, patrón de esta orden, en el cual lado se ve el ya referido inestimable tesoro del cielo, que es una infinidad de santas reliquias que se guardan allí con toda solemnidad requerida. Hago aquí la relación lo más amplia posible [...] me referiré primero a las reliquias que reposan en el relicario del altar de Nuestra Señora, todas las cuales han sido puestas allí en su orden dentro de bellas cajas de oro, plata, cobre dorado, cristalino y en otras cajas parecidas provistas de muy bellas y preciosas piedras y de otras cosas [...] Hay en este relicario seis pequeñas gradas colocadas una después de otra y una más situada entre dos de éstas que contiene seis largas cavidades equidistantes entre sí, y hay una grada más que se ha colocado entre la primera y la segunda donde se han puesto todas las reliquias pequeñas. Y está todo este relicario forrado y cubierto en su interior con terciopelo violeta y provisto de dos grandes puertas cuyas llaves tiene uno de los más respetables padres de este monasterio. El otro relicario, el de San Jerónimo, es muy parecido a éste.*” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 333-334). De la extensa relación de Lhermite (*Ibid.* pp. 333-359) sólo iremos anotando las que refiere fray Francisco de los Santos. El padre Juan de Mariana: “*Para conservar con la religiosidad debida estas reliquias y cenizas hay destinados otros dos sagrarios situados en los extremos de cada lado del templo.*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 555).



otros metales dorados, que reueruerando lucientes, deslumbran los ojos, y encienden el alma, poniendo en ella juntamente temor, y reuerencia, y hazen como naturalmente, ò sobrenatural, que es lo mas cierto, inclinar la rodilla, y derribar el cuerpo hasta la tierra<sup>1484</sup>. Tiene cada vno destos Relicarios, a siete Gradadas principales, distantes vna de otra cosa de vna vara [80 cm.]; y entre cada dos Gradadas, otra mas adentro para la mejor distribucion destas joyas diuinas. No serà possible referir la copia grande que aqui se descubre de Reliquias, si auemos de hablar de cada vna en singular; porque son casi sin numeros; y assi solo procurare dezirlas por sus generos, y no dexare de hablar, en particular de las que no se pueden dissimular tanto, por su estima, reuerencia, y grandeza<sup>1485</sup>.

### Reliquias de Christo S.N.

Entremos lo primero por las de nuestro Saluador, que assi como se diò, y se quedò con nosotros todo, nos dexò algunas de sus preciosas joyas, incomparables, y diuinas<sup>1486</sup>. Ay vna Forma consagrada de mas de docientos años<sup>1487</sup>, con señales de sangre en tres roturas, que la hizieron los Hereges Zuinglanos, que la pisaron en la Ciudad de Gorcamia en Olanda<sup>1488</sup>. [...]

<sup>1484</sup> Fray José de Sigüenza: "[...] están en los testeros o frentes de las dos segundas naves colaterales a la primera, que se ve desde las rejas o puertas de los patinejos, que están en el hueco de dos altares grandes, el uno de Nuestra Señora, el otro de nuestro patrón San Jerónimo, que se cierran por la parte de la iglesia con las puertas que sirven de retablo, y por las espaldas con otras muy grandes de caoba y acana, y por allí se ponen, quitan, aderezan, limpian. [...] Enabriéndose las puertas y corridos los velos de seda que tienen delante, se descubre el cielo. Vense por sus hileras y gradadas, una más adentro, otras más afuera, vasos muy hermosos de artificio y de precio; parte de oro, otros de plata, piedras singulares, cristales, vidrios cristalinos, y otros metales dorados, que todo junto reverbera y deslumbra los ojos, enardece el alma y pone en ella juntamente amor y reverencia, que hace luego como naturalmente o sobrenatural, que es lo más cierto, inclinar la rodilla, derribar el cuerpo hasta la tierra." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 358).

<sup>1485</sup> Fray José de Sigüenza: "El remedio será echar por medio, ni callarlas ni decirlas: decirlas por sus géneros y callarlas en particular, excepto algunas que no se podían disimular tanto por su estima, reverencia, grandeza, y todo de paso, con la brevedad que siempre." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 358).

<sup>1486</sup> Fray José de Sigüenza: "Reliquias de Nuestro Salvador. Entremos lo primero por el Santo de los Santos [...] Tenemos de este Señor nuestro algunas incomparables prendas y reliquias, y no es mucho quien se dio y se quedó con nosotros todo, nos deje algunas de sus preciosas joyas." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 358).

<sup>1487</sup> Idem: 1667, fol. 38. A partir de la edición de 1681 Santos incrementa la antigüedad de la pieza en cien años: «Ay vna Forma consagrada de mas de trecientos años [...]» (1681, fol. 32. Idem: 1698, fol. 43) y hace referencia a la nueva custodia donada por Carlos II, *Vid.* nota infra.

<sup>1488</sup> Jehan Lhermite no la menciona en su detallado inventario descriptivo de reliquias.

(Idem: SANTOS, 1667, 1681) A partir de la edición de 1698, Santos refiere brevemente la nueva custodia y altar construido en la Sacristía por deseo de Carlos II: "Ay una forma consagrada demàs de trescientos años, con señales de sangre en tres roturas, que la hizieron los Herejes, que la pisaron en la Ciudad de Gorcamia en Olanda. Para esta forma diò nuestro Rey, y Señor Carlos Segundo, vna Caxa de Plata sobredorada demàs de tres varas de alto, formada de tres cuerpos, sembrada de filigrana, y innumeraboles piedras preciosas, y con otros adornos admirables: ofreciòla el Emperador de Alemania con vn Relox à su Magestad, y su Magestad la dedicò al Rey de los Reyes, y Señor de los tiempos, y eternidades, para Custodia de Reliquia tan prodigiosa; Trasládose esta despues à la Sacristia, donde la Catolica piedad de nuestro Rey, y Señor Carlos Segundo, fabricò vna sumptuosa Capilla; para colocarla." (SANTOS, 1698, L. I, D. IX, fols. 43-43 vº). En la Cuarta parte de la Historia de la Orden, en el capítulo dedicado a lo que sucedió en el Real Monasterio de San Lorenzo en este año de 1678, describe extensamente la custodia: "Ofreciò el Señor Rey Carlos Segundo al dicho Real Monasterio, en este mismo año, vna loya admirable, muy conforme à su alta piedad, y grandeza, y muy digna de aquella Marauilla

del Mundo, con Catholico, y superio motiuo del mayor Culto, y Veneracion del Santissimo Sacramento, mostrando en sus florecientes años lo que deseaua imitar en esta deuocion à sus Gloriosos Progenitores. Fue esta vna Caxa de vn Relox, que el Emperador de Alemania su Tio le auia presentado; la qual, quitado quanto tocaba à las ruedas, mouimientos, y artificio de Relox, quiso su Magestad siruiesse de Relicario, y Custodia à vna Ostia consagrada, que mas de cien años ha se guarda entre las Reliquias de aquella Marauilla, y ha mas de trecientos que se consagrò, la qual tiene señales de sangre en tres roturas que la hizieron, pisandola vnos sacrilegos hereges, en la Ciudad de Gorcamia en Olanda. Dura hasta oy esta Forma con entereza prodigiosa, condenando de los sacrilegos el horrible atreuimiento: y auiendola visto Su Magestad con Catholicissima veneracion, acompañado del Señor Don Iuan de Austria, su Hermano, determinò se colocasse en la Caxa de este Relox venido de Alemania, pareciendo à su Real, y piadosa eleccion, que por su hermosura estaba mas bien empleada en el Señor de los tiempos, y eternidades [Cita al margen: "Epist. I. ad Tim. n. I."], que no en vn instrumento deficiente, que solo nos combida à oir, ò à vèr las horas que vàn passando de nuestra vida, y que por minutos nos van acercando à la muerte, y à para, y cessa su inuentiua, no passando (como la rueda del Pan Diuino) à combidarnos, mostrarnos, y darnos la vida eterna, en quien no tiene dominio la muerte [Cita al margen: "Ioan. ca. 6, n. 48"]. Es la materia de esta Caxa, Plata sobredorada; consta de Pedestal, y tres Cuerpos, en altura de tres varas, y ocho dedos; el ancho diametral es de quatro pies, y en la otra linea cinco: la forma es ochabada larga, y el orden composito con tan hermosa variedad, y distribucion en los Ornamentos, que suspende à quantos la miran. El primer Cuerpo se levanta sobre el Pedestal con ocho Columnas, que los Antiguos llamaron Cariathides [Cita al margen: "Vitrub."], medio Columnas, y medio Mugerres, ò Vichas; quatro à vn lado, y quatro à otro, con Basas, y Capiteles compositos, sobre que cargan el Friso, y Cornisamento, rematando la altura vnos Corredorcillos de mucha gracia, y curiosidad, y en ellos al contorno, en proporcionadas distancias, las Estatuas de las Ciencias liberales, con insignias de lo que cada vna enseña. A este modo se levantan sobre este los otros dos Cuerpos, pero en diminucion muy artificiosa y medida, con variedad de Columnas, Vichas, y Angelillos hasta el remate, en el qual està vna Estatua de Athlante con la Esfera sobre los ombros de valiente planta, y formacion. El adorno de toda esta Arquitectura son filigranas de Plata blanca de labor muy menuda, sembradas en tanta copia desde el Pedestal hasta la altura, y compartidas con tan correspondencia, que sobre el Oro, y sobre los primores de aquella Fabrica, hazen la vista como la hizieran numerosos Copos de niebe sobre las flores, y quadros de vn bien formado lardin. Adornanla tambien innumerables piedras preciosas, Topacios, Granates, Turquesas, y otras de diuersos colores, repartidas en las Filigranas, y en otros joyelillos pendientes, que la dàn mchuha hermosura por todas partes en lo exterior, y interior de los Cuerpos que la forman, con tanta variedad, y diferencia, que al menearla suauemente con la mano, se mueben por mucho rato dentro, y fuera vna multitud de festoncillos, flores, colgantes, todos de Filigrana, y piedras preciosas, causando con su gracioso, y correspondiente mouimiento, gusto, y admiracion; que parece que està viua. El primer Cuerpo que carga sobre el Pedestal, tiene en lo interior vn genero de laberinto, formado de varias ruedas, ò circulos de plata dorada, que ocupan todo el hueco, dando lugar en si para que se acomoden diferentes Reliquias de Santos; que vencieron el laberinto del mundo, y dieron luz à los que desean vencerle. El tercer Cuerpo à lo alto està de la misma forma; y el Segundo, que es el de enmedio, tiene vn Circulo grande calado de plata blanca labrada (que es donde estaba el Relox, y daba, y mostraba las horas, y los minutos) el qual se dedicò à la Forma consagrada, para que èsta estuuiesse como centro de este Circulo, denotando que lo es de aquellos coraçones, que à todas horas regulan la vida por los mouimientos de su Santa Fè Catholica, y por las lineas de su doctrina celestial [Cita al margen: "Psalm. r. v. 2."]. Abaxo en el Pedestal ay dos Estatuas, que se corresponden vna à vn lado, y otra à otro, que son de Iupiter, y Iuno, mentidas Deydades de la Gentilidad; y aunque se hizo reparo, que no parecian bien donde assiste, y se adora el Verdadero Dios; con todo esso se discurriò, que estando en el Pedestal, como à los pies, despreciadas, y vencidas (como suelen poner à los demonios à los pies de S. Miguel) no hazia dissonancia, que en essa consideracion vienen à ser como Trofeos de la Verdad Euangelica, y del Señor, que comunicò al mundo sus luzes para abatir, y desvanecer essas sombras fabulosas, y ponerlas por Escabel de sus pies [Cita al margen: "Psa. 109. v. 2"] Las demàs Estatuas, que son representacion de las Sciencias liberales, estàn en mas noble lugar, cercanas à la Forma consagrada, donde està Dios, objeto de la Theologia, Sciencia à quien siruen como Esclauas, por ser la Reyna de todas, y porque trata del Señor de todas, que es Dios, como dize la Santa Escritura: "Deus, Scientiarum Dominus est" [Cita al margen: "Reg. lib. I. n. 2. v. 3"]. La de Athlante, que està en lo alto de esta loya, representa la Sciencia que trata de la Esfera, por auer sido Athlante Rey de Mauritania el primero que obseruò el Curso del Sol, y los mouimientos, y variaciones de la Luna, y Estrellas, poniendo en razon estas cosas con grande

---

[1681, fol. 32]<sup>1489</sup>

[...] Para esta Forma diò nuestro Rey y Señor Carlos Segundo vna Caxa de Plata sobredorada de mas de tres varas [2, 40 m.] de alto, formada de tres cuerpos; sembrada de filigrana, y innumerables Piedras preciosas, y con otros adornos admirables: ofreciòla el Emperador de Alemania con vn Relox à su Magestad, y su Magestad la dedicò al Rey de los Reyes, y Señor de los tiempos, y eternidades, para Custodia de Reliquia tan prodigiosa. [...]

---

[1698, fol. 43 v°]

[...] Trasládese esta despues à la Sacristia, donde la Catolica piedad de nuestro Rey, y Señor Carlos Segundo, fabricò vna sumptuosa Capilla, para colocarla. [...]

---

[...] Tambien tenemos aqui deste Señor Soberano: vn cabello de su Santissima Cabeça, ò barba, dentro de vna rica Bujeta, de quien si està pendiente nuestra vida, està con la mayor seguridad; nunca la ocasion de los bienes ofreciò mejor cabello para lograrlos<sup>1490</sup>. Ay muchas partes de su Santissima Cruz, y todas

---

*estudio, y constancia de animo; de donde nació el fabuloso dezir de los Gentiles, que auia sustentado el Cielo sobre sus ombros; ceguedad de que se rien los que ilustrados de la Fè infalible, saben que el que se sustenta es el que le criò en el principio, y el que ordenò el Curso del Sol, y de los Astros, y toda essa fabrica de las Esferas Celestiales, que son obras de sus manos. Assientan quantos vèn esta Caxa (que ya podemos llamar Custodia) que es de lo mas precioso que se puede vèr, no tanto por la riqueza (aunque tiene mucha) quanto por la disposicion, eleccion, y gusto con que està executada; y es cierto que en esta consideracion excede à quantas se hallan en aquella Marauilla del mundo, con ser de tanta admiracion. Dizen està tassada en setenta mil pesos, y otros se alargan à cien mil, y no son de los que tassan à millaradas sin mas fundamento que su antojo.*" (SANTOS, 1680, L. II, C. XXXV, fols. 265-267). En el manuscrito *Alhajas y Mejoras* que percibió San Lorenzo el Real durante los seis años del priorato de Francisco de los Santos (1681-1687) se menciona su responsabilidad en la traslación de la Sagrada Forma, la elaboración de todas las inscripciones y la superintendencia, como era tradición de los priores, de la obra del retablo, anotandose en qué estado quedó la obra al finalizar su mandato: "[...] *dispuso también cuando se trasladó al altar de la sacristía la Santa Forma, cuya función fue muy del gusto de Su Majestad y de cuantos grandes y caballeros vinieron en su séquito; e hizo otras inscripciones latinas que se pusieron en el frontal del altar y en lo alto del retablo que se comenzó en su tiempo. Retablo de la Sacristía: Encargóle Su Majestad la superintendencia de esta fábrica y acabado su priorato la dejó puestos los pedestales y sobre ellos el primer cuerpo hasta el cornisamento, haciendo en su asistencia cuanto ha sido de su obligacion.*" (ANDRÉS, 1967, pp. 135-136).

<sup>1489</sup> Idem: 1698, fol. 43v°.

<sup>1490</sup> Fray José de Sigüenza: "Un cabello de su santísima cabeza o de su barba dentro de una rica bujeta, que si él dice se enamoró de uno nuestro, qué mucho muramos por otro suyo." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 358). Jehan Lhermite sitúa esta reliquia enviada a Felipe II desde Florencia, en la sexta grada del relicario de la Anunciación, dentro de: "[...] *un cofre de cuerno de búfalo guarecido de plata, y en su interior otro de paja dentro del cual hay un pequeño canastillo de plata hecho en forma de trenzado, y dentro de éste una pequeña caja redonda de madera en la cual puede verse un cabello de Nuestro Señor y un poco de la sangre coagulada de san Lorenzo, todo lo cual fue enviado a Su Majestad por el Gran Duque de Florencia junto con una carta que se guarda como testimonio suyo.*" (LHERMITE

admirablemente guarnecidas, en oro, en Plata, en Piedras, Vasos, y Caxas, y Cruces preciosas, singularmente la que se adora el Viernes Santo, que es de mucha grandeza<sup>1491</sup>.

---

[1597] 2005, p. 347). En la entrega cuarta: *"Una Caxuela blanca pequeñita con tapador, y dentro de ella un papelillo, en que están envueltos, unos poquitos de Cabellos de Christo nuestro Señor, que recogidos harán el vulto de una lenteja pequeña, y dentro della un pedaço de sangre quaxada de Sanct Lorenço del tamaño de una abellana con Cáxcara, metida la dicha Caxuela, en una Canastilla con tapador de tyrada, con dos goznes, y una Assa en el tapador, y una Aldabilla por çerradura, todo de plata de martillo dorada a partes, metida en una bolsica de tafetán Carmessí, con cerraderos de la dicha seda; la qual envió a su Magestad el Duque de Florencia, con fray Andrés de Málaga, Procurador de la orden de Sanct Gerónimo [...]"* (ALCÁZAR [1618, p. 138], citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 518).

<sup>1491</sup> Fray José de Sigüenza: *"Muchas partes de su santísima Cruz; todos admirablemente guarnecidos en oro, en plata, en piedras, vasos y cajas y cruces preciosas."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, pp. 358-359). Juan Alonso de Almela recuerda en el altar de San Jerónimo, un relicario *"[...] pequeño, con dos rajás pequeñas del madero de la Cruz en que Jesucristo nuestro Maestro y Redentor padeció por el género humano. [...] Hay tres cruces: la una de oro y piedras, y las otras dos de plata, y todas con el madero de la Cruz en que Cristo nuestro Maestro padeció, y en la una, que es la mayor, es el pedazo mayor que un dedo grande."* (ALMELA [1594] 1962, pp. 37-38). Para una relación completa de las reliquias de la cruz de Cristo que se entregaron al monasterio desde 1571 hasta 1598, vid. ALCÁZAR [1618, pp. 599-600], citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 519). En el inventario de la Entrega primera correspondiente a 1572 se describe: *"Una cruz de ligno Sanctae Crucis, en tres piezas: las dos del largo de la cruz, cada una de dos dedos de largo, y medio de ancho; y el de la trabiessa, de quatro dedos de largo, y medio de ancho. La qual cruz está puesta en un engaste de oro que la cubre de la una parte y los cabos que vuelven un poco por cima, esmaltados de açul, con unas letras griegas antiguas, cuya declaración está puesta en un papel aparte que se entregó, y está junto con la dicha cruz; la qual con el dicho engaste de oro está en otro engaste de plata dorada que viene al justo sobre el de oro; y todo ello metido en una cruz de plata dorada, que el braço largo della tiene siete doçabos de vara de largo, y el travieso un poco más de tercia, y en la haz de dicha cruz está una figura vaciada de Christo Crucificado, y veynte y cinco piedras de diferentes suertes en engastes de plata dorada y veynte y tres perlas clauadas entre ellas, todo sembrado por la haz de la dicha cruz; y en el reverso della la figura de nuestra Señora, y de los quatro evangelistas, labrado de buril, que pesó todo, como está dicho, once marcos, y quatro ochauas. I. y M. C. 3 r. E. 1.ª, 42-43."* (ZARCO, 1930, vol. 96, pp. 574-575). En la misma entrega se describe *"Una peana de plata, toda dorada, con su basa toda lissa, torneada, que es para el aspa de la cruz de plata dorada, con piedras en que está la cruz de lignum sanctae crucis que embió el emperador Maximiliano a su Magestad, que pessa la dicha peaña nueue marcos, dos onças y seys ochauas. E. 1.ª, 55."* (ZARCO, 1930, vol. 96, pp. 575-576). En el inventario de la entrega primera de abril de 1574 se describe la cruz con la que tradicionalmente juraban los príncipes desde que lo hiciera el malogrado don Fernando, hijo de Felipe II, la misma que se utilizaba el viernes santo como recuerda el Padre Santos: *"[...] Una cruz de ébano con Christo de oro, esmaltado de blanco, guarnecida toda la dicha cruz y el pie della de oro y rubíes, y diamantes, y esmeraldas, y perlas, en esta manera: En lo alto de la cruz tiene un rubirico tabla, y quatro diamantes tablas, y tres perlas. En el braço derecho de la cruz tiene otro rubirico tabla, y tres diamantes, y dos perlas. En el braço yzquierdo de la cruz tiene otro rubirico tabla, y tres diamantes, y dos perlas. En el pie de la cruz hay, en lo más alto dél, dos rubíes grandes tablas y dos esmeraldas; más abajo, en el mismo pie de la cruz, ay ocho diamantes tablas medianos y quatro perlas redondas. En lo más bajo del pie de la cruz ay ocho rubíes tablas medianos y quatro perlas redondas. En lo mas bajo del pie de la cruz ay ocho rubíes tablas medianos y quatro diamantes, y toda esta cruz está, como se ha dicho, labrada, y engastada de oro y piedras, y perlas sobre ébano, y pessa así como está doçientos y noventa castellanos, y siete tomines; metida en una caja cubierta de cuero negro, forrada en terciopelo carmesí, embuelta la cruz en un tafetán carmesí. I. y M. G. 7 r.-v. E. 1.ª, 247-248. En las márgenes: "Cruz con la que juran los Príncipes." "En esta cruz se puso la del "Lignum crucis que dio el Padre Francisco de Borja a su Magestad."* (ZARCO, 1930, vol. 96, p. 579). Jehan Lhermite también la describe y sitúa en la segunda grada del altar de la Anunciación: *"[...] una cruz de ébano guarnecida de oro, perlas, rubíes y diamantes, sobre la cual hizo su juramento el Serenísimo príncipe don Fernando, hijo de Su Majestad, cuando juró como príncipe. Hay en esta cruz un gran trozo de "ligno crucis", el cual tomó el obispo de Ragusa del Santo Sepulcro, y allí fue encontrado el año 1555 cuando se reedificó la iglesia del Santo Sepulcro y se descubrió el lugar donde fue enterrado Nuestro Redentor."* (LHERMITE

Onze Espinas de su Corona, que traspasan el alma con sus puntas, al considerarlas en las delicadas sienes de aquel amorosissimo Rey de la Gloria. En vn joyel de Cristal, alto, con pie, y guarniciones de oro esmaltado, están las cinco, y tienen vn assiento de su misma calidad, y estimacion, que es vn pedazo de la sogá, con que tuuo atadas las ma- / [1657, fol. 36 vº] manos, ò la garganta, aquel inocentissimo Cordero, como si forcejara, como si se resistiera à la victima. Otras dos tienen dos Angeles de Plata, en las manos, en vnas Pyramides, ò puntas de Cristal; y las otras están en otras guarniciones ricas, mas todo es pobre, respecto de tales prendas<sup>1492</sup>.

---

(1597) 2005, p. 340). Lhermite recuerda que Felipe II regaló al príncipe de Orange, Felipe Guillermo de Nassau, un fragmento de *lignun crucis* durante su visita al monasterio: “[...] habíamos dado una vuelta completa a casi toda la casa y visto muy por encima cosas varias. Los monjes nos enseñaron las santas reliquias que hay allí en grandísima abundancia, y entre otras varios “*ligno sanctae crucis*” que este príncipe apreció mucho y de los cuales Su Majestad le regaló después una bellísima muestra, que el Príncipe llevó consigo y apreció sobremanera teniéndola siempre en grande devoción.” (LHERMITE (1595) 2005, p. 258). En su minucioso listado de las reliquias de la Basílica menciona numerosos trozos de *lignum crucis*: en el altar de la Anunciación, en “*la pequeña grada que está entre dos [...] Un trozo de ligno crucis del grosor de un alfiler y de un dedo de longitud [...]*” (LHERMITE (1597) 2005, p. 339). En la tercera grada: “*En una vieja cruz de plata dorada, tres trozos de ligno crucis. Dos de ellos tienen una longitud de dos dedos, y su anchura es de medio dedo, y el otro mide cuatro dedos y su anchura es también de medio dedo, y las envió el emperador Maximiliano II. Item. Un trozo más de “ligno crucis”*” (Ibid. p. 342). En la quinta grada: “[...] un “*Agnus Dei*” y dos trozos pequeños de “*ligno crucis*”, que fueron dados por la emperatriz.” (Ibid. p. 345). En el altar de San Jerónimo, en la primera grada, en el cuello del relicario con forma de San Lorenzo: “[...] una pequeña cruz de oro y encima de ella hay un poco de “*ligno crucis*” [...]” (Ibid. p. 348). En la grada pequeña “*que está entre dos [...] En un “Agnus Dei” dos pequeños trozos de “ligno crucis” colocados allí en forma de cruz. Y los dio la emperatriz en 1593 [...] “Lignum crucis” y una astilla cortada del mismo.*” (Ibid. pp. 351-352). En la segunda grada del mismo relicario: “[...] una cruz de plata dorada con perlas, diamantes y otras piedras, y dentro de él una cruz de ligno crucis, la cual donó la emperatriz, hermana de Su Majestad [...] una cabeza de las once mil vírgenes y en el cuello de esta cabeza un anillo con tres trozos pequeños de “*ligno crucis*” [...]” (Ibid. pp. 352-353).

<sup>1492</sup> Fray José de Sigüenza: “Once espinas de su corona, tesoro que enriqueciera once mundos, prendas que traspasan el alma aun con solo oírlo [...] Cinco de ellas están juntas en un joyel de cristal, alto con su pie, y guarniciones de oro esmaltado; todo pobreza por lo que merece lo de dentro; mas no se puede negar sino que tienen un asiento tan bueno como ellas, que es un pedazo de la sogá con que tuvo atadas o las manos o la garganta aquel inocentísimo Cordero, como si forcejeara, como si pretendiera irse, como si no fuera pacífica la víctima. Otras dos espinas tienen en sus manos, en una pirámides o puntas de cristal, dos ángeles de plata que ellos mismos muestran la reverencia con que las adoran. Las otras están en otras guarniciones ricas, no me acuerdo bien qué son.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 359).

En el inventario la Entrega primera de noviembre de 1571 se describe: “*Un ángel de plata, dorado, que tiene en la mano izquierda una corona de espinas, y en la mano derecha una pyrámide de christal con su tornillo, dentro de la qual está la mitad de vna de las espinas de Christo nuestro Señor... I. y M. B. 5 r. E. 1.ª, 12.*” (ZARCO, 1930, vol. 96, p. 614). Otro ángel aparece descrito en el inventario de la Entrega segunda de febrero de 1577: “*Un angel de plata dorada medio arrodillado, puesto sobre una peana de la dicha plata, vestido de un ropaxe largo, con el rostro y manos encarnadas, y las alas esmaltadas de colores, y el ropaxe labrado a partes de buril, con una corona de espinas en la mano derecha, y en la yzquierda una pyrámide chiquita de christal guarneçida de oro ..., que pessó el dicho angel, con su peana, doçe marcos, una onça y cinco ochavas. I. y M. I. 2 r. E. 2.ª, 81.*” (ZARCO, 1930, vol. 96, pp. 623-624). En la entrega primera del 8 de abril de 1572 se describen: “*Dos espinas de la corona de Christo nuestro Señor en un relicario a manera de cáliz, con un vaso de christal de roca; la peana, y bebedero, sobrecopa de plata dorada, y en el remate de la sobrecopa tres figuras de bulto: la una de Christo crucificado y las dos de nuestra Señora y sanct Juan a los lados; todo de plata dorada, y dentro del vaso de christal un engaste de la misma plata dorada, en que están puestas las dichas dos espinas [...], y pessó todo cinco marcos, quatro onças y seys ochavas. Y. y M. C. 3 v. E. I.ª, 43.*” (ZARCO, 1930, vol.

Ay vno de los Vasos, en que los Reyes Magos le ofrecieron los dones, con oro, Incienso, y Mirra de lo mismo, con que le confessaron Dios, Hombre, y Rey. Es de vna Piedra hermosísima, parece Agata<sup>1493</sup>. Ay tambien vna parte de vno de los Clauos, que traspasaron, y rompieron sus manos, y sus pies<sup>1494</sup>; y otra de la Esponja, que pusieron en su boca, llena de vinagre, quando estaua en la Cruz; el

---

96, p. 615). En la segunda entrega de febrero de 1577 se describe: “*Un relicario, que tiene pie, y balaustre, y en lo alto su cerco, con dos viriles grandes aovados, todo ello de christal de roca, hecho a manera de relicario de Agnus Dei, guarnecido de oro, y dentro del cerco, una media corona de espinas, puesto en un tronco todo de oro... I. y M. I I v. E. 2.ª, 80.*” (ZARCO, 1930, vol. 96, p. 623). Juan Alonso de Almela: “*Hay por todas en entrambos relicarios nueve espinas de la corona de Nuestro Redentor Jesucristo, y las cinco están con un pedazo de la sogá con que le ataron.*” (ALMELA [1594] 1962, p. 38). Jehan Lhermite menciona todos estas reliquias en sus relicarios anotando su procedencia y situándolos en el altar de la Anunciación, en la grada pequeña “*que está entre dos [...] Una figura de un ángel de plata dorada que sostiene en su mano derecha una pequeña pirámide de cristal, y dentro de esta pirámide hay una parte de una espina que fue de la corona de Nuestro Salvador, que envió el obispo de Lieja. Y es la mitad de una espina que el rey Don Luis donó al monasterio de los Predicadores de este lugar. [...] Un ángel de plata dorada que sostiene en su mano izquierda una pequeña pirámide de cristal y dentro de ella la mitad de una espina que fue de Nuestro Salvador. Esta reliquia fue enviada del monasterio de los Cartujos de san Andrés, en Venecia, donde reposa la otra mitad, pues sucedió que en el mismo instante en que el sacerdote tomó el vaso en el que estaba esta reliquia para sacarla fuera, se cayó junto con este relicario y esta espina se partió en dos. Viendo esto y teniéndolo como hecho sucedido y guiado por el cielo, sólo enviaron la mitad de la mencionada espina. Un relicario de cristal y oro en forma de “agnus Dei”, y dentro de él cinco espinas y un pequeño trozo de otra espina que fue de la corona de Nuestro Redentor, que vinieron del monasterio de san Jorge, de la parroquia de san Pantaleón y del monasterio de san Miguel de Venecia. Y el trozo de la corona lo envió el obispo de Munster con el susodicho Duque de Alva. [...] Un trozo de la cuerda con la que Nuestro Señor fue atado y conducido a la cruz, que tiene una longitud de un palmo y medio dedo de anchura y grosor.*” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 337-338). En la tercera grada del mismo altar de la Anunciación: “*Un vaso de plata y dentro de él dos espinas de la corona de Nuestro Salvador, y las envió el emperador Maximiliano II.*” (Ibid. p. 341).

<sup>1493</sup> Jehan Lhermite sitúa este vaso en el altar de la Anunciación, en la grada pequeña “*que está entre dos [...] 12. Un relicario en forma de copa con su cubierta que dicen es de piedra de ágata, aunque más bien parece estar hecho con una concha antes que con una piedra. El arzobispo de Colonia lo envió teniéndolo como uno de los vasos donde uno de los tres Reyes hizo su ofrenda, y dentro dél se ve un trozo de la piel de san Jerónimo, que tiene dos dedos de largo y un dedo y medio de ancho, enviado por el obispo de Bargamo.*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 338).

<sup>1494</sup> Fray José de Sigüenza: “*Hay también una parte de uno de sus clavos que pasaron y traspasaron sus pies y manos.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV] 1986, p. 359). Aparece descrito en el inventario de la Entrega segunda de febrero de 1577: “*Un pedaço del clavo de los con que Christo nuestro Señor fue enclavado en la Cruz, de dos dedos y medio de largo, puesto en un relicario de una terçia de alto la peana en triángulo de plata dorada, de una labor abierta de medio relieve, con unos seraphines y tres garras por pies, con su vasa, todo de la dicha plata dorada; y ençima de la vasa media vara de christal, y sobre ella un relicario aobado a manera de Agnus Dei con viriles, todo de christal de roca, guarnecido de oro, con una cruceteca de oro de remate; que pessa el dicho relicario y reliquia dos marcos, quatro onças, y quatro ochavas, el cual envió a su magestad el cardenal Jesualdo ... I. y M. I. I-r. E. 2.ª, 77-78.*” (ZARCO, 1930, vol. 96, p. 622). En la cuarta Entrega de agosto de 1584 aparece descrito: “*Un Retrato del freno del cavallo del emperador Constantino, donde puso uno de los clavos con que nuestro Señor fue enclavado, pintado sobre oro, el campo colorado, guarnecido con molduras de évano, y un viril delante. Tiene siete doçabos de alto, y poco menos de media vara de ancho. Envióle a su Magestad el cardenal de Sancta Práxedes archobispo de Milán [al margen: “Este cardenal es Sanct Carlos Borromeo”], y diçe averse tocado en el dicho freno, E. 4.ª, 67-68. I. y M. L. 3 v.*” (ZARCO, 1930, vol. 97, p. 98). Juan Alonso de Almela sitúa esta reliquia en el altar de San Jerónimo: “[...] *un pedazo de un clavo con que fue enclavado el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo.*” (ALMELA [1594] 1962, p. 37). Jehan Lhermite en cambio recuerda la reliquia en la grada pequeña del altar de la Anunciación: “*En un pequeño relicario de plata, un trozo de uno de*

postrer regalo, que le hizieron los hombres, y de la propia cosecha de su viña<sup>1495</sup>. Ay otra parte de sus Vestiduras, y vn poco de lienço, que quedò con algunas señales bastantes, ò manchas de su sangre, con que sacò las de todo el mundo<sup>1496</sup>. Otros pedazos de la Coluna, donde le ataron para açotarle, y del Pesebre, en

---

*los clavos con los cuales Nuestro Salvador fue clavado en la Santa Cruz, y lo envió el cardenal Gezualdo de la iglesia de san Pedro ad Vincula en Roma.*" (LHERMITE [1597] 2005, pp. 336-337).

<sup>1495</sup> Fray José de Sigüenza: *"Una parte también de la esponja que pusieron en su boca, llena de vinagre, cuando estaba en cruz: el postrer convite que le hicieron los hombres y de la propia cosecha de su viña."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 359). Juan Alonso de Almela la sitúa en el altar relicario de la Anunciación: *"Una parte [...] de la esponja con que le dieron la hiel a Nuestro Señor Jesucristo."* (ALMELA [1594] 1962, p. 39). Jehan Lhermite menciona tres trozos de la esponja, los dos primeros los relaciona con el príncipe don Carlos y la reina Ana de Austria, situándolos entre las veinte reliquias de la grada pequeña del altar de la Anunciación: *"[...]Otro canastillo completamente redondo también trenzado de plata y en su interior un pequeño trozo de la esponja con la que se dio a Nuestro Redentor la hiel y el vinagre, y esto viene del difunto príncipe don Carlos, primer hijo de Su Majestad. Item. Otro trozo más grande de la misma esponja, que fue de la reina Doña Ana."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 339). El otro trozo de la esponja estaba contenido, junto a otras reliquias, en un suntuoso relicario de manufactura toscana enviado por el duque de Florencia y que Lhermite sitúa en la cuarta grada del altar de San Jerónimo: *"En un relicario en forma de templo de oro, de plata y lapislázuli [...] dentro de algunos cofrecillos las reliquias siguientes: un trozo de la esponja con la que se dio a Nuestro Señor la hiel y el vinagre [...] los envió el Duque de Florencia."* (Ibid. p. 356). La mejor descripción de esta magnífica pieza que ni Sigüenza ni Santos comentan, está referida en el inventario de la Entrega cuarta de agosto de 1584: *"Un relicario hecho a manera de humilladero seysabado, con su peana que asienta sobre seys tortugas, y sobre ella otra peana, que assienta sobre seys harpías, y en cada seysabo una piedra lapislázuli, con vasas y capiteles de plata dorada, con arcos del mesmo lapislázuli, con friso y cornixa, y un zimboggio seysabado de plata dorada, y en cada seysabo del zimboggio un óvalo, y en cada óvalo una piedra lapislázuli ..., y en lo alto del cimborrio por remate la figura de Sanct Lorenço con las parrillas en la mano izquierda y una palma en la derecha, y en medio de la peana, debaxo del çimborrio, una peana de seys gradas seysabada de plata dorada, y ençima della una buxeta de lapislázuli con peana y tapador de oro esmaltado de diversas colores, y por remate del tapador una cruçetica de chistal ... Tiene de alto hasta la figura media vara... El qual dicho relicario envió a su Magestad el Duque de Florencia. E. 4.ª, 54-56, l. y M. L. l v."* (ZARCO, 1930, vol. 96, p. 624).

<sup>1496</sup> Fray José de Sigüenza: *"Hay también parte de sus vestiduras y un poco de lienzo que quedó, no con su sangre, que esa no la hay en la tierra sino cuando está en el Sacramento y cáliz del altar, sino con alguna señal de ella bastante, por ser mancha de sangre suya, para sacar las de todo el mundo."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 359). Juan Alonso de Almela la menciona en el altar de la Anunciación: *"Dos pedazos de la túnica de Nuestro Redentor [...]"* (ALMELA [1594] 1962, p. 39). En el mismo altar sitúa Lhermite varios fragmentos de las vestiduras de Cristo, en la primera grada: *"Un relicario muy rico en el que se ve un trozo de tela de color azul que formaba parte de la ropa de Nuestro Señor, el cual tocó la mujer y que tenía el flujo de su sangre. Viene del emperador de Constantinopla, quien lo dio a la reina de Dacia, Suecia y Noruega, Margarita, el año 1402, como aparece en un testimonio que hay en griego y latín. Y este trozo fue después dado a la serenísima emperatriz María, hermana de nuestro rey, quien envió la mitad de lo que ella tenía, que es el mismo trocito que se ve aquí, a la Serenísima reina Ana, mujer de Su Majestad. La otra mitad está en el otro altar de san Jerónimo."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 334). En la segunda grada del altar de San Jerónimo describe la otra mitad: *"[...] un trozo de color azulado de la túnica que vistió Nuestro Señor con el flujo de su sangre y que tocó la mujer y [...] un trocito de tela manchado con la preciosa sangre de Nuestro Salvador."* (Ibid. p. 353). Volviendo al altar de la Anunciación, en la grada pequeña: *"Un trozo de la ropa de Nuestro Señor que parece ser de algodón y de tela marrón tostado y tiene cuatro dedos de largo y dos de ancho. Item. Otro trozo de la ropa del vestido de Nuestro Señor."* (Ibid. p. 339). En la quinta grada, otro fragmento de las vestiduras de Cristo junto a otras reliquias dentro de un lujoso relicario: *"Un relicario muy bello y gracioso en forma de roble, fundido en bronce dorado con tres águilas doradas en lo más alto de sus ramas, el cual envió el cardenal de Médicis, duque de Toscana. Y hay en este roble cuarenta y una bellotas de cristal, en cada una de las cuales hay reliquias, como se declara en un escrito que está colgado y que reza así: "Del vestido sin costuras de Nuestro Señor, de la tela blanca que se le puso sobre*

que nació para morir por nosotros, que conuidan à los coraçones à hazerse pedazos de compassion, y de agradecimiento<sup>1497</sup>. Todo està en riquissimos Vasos, y guarniciones; mas no es mucho, que los Reyes se señalen en dar sus riquezas, à quien les diò tantas en estas prendas suyas; que para la estimacion, y reuerencia, que se les deue, aun es pequeño este prodigioso Edificio<sup>1498</sup>.

### Reliquias de N. Señora.

Entra en segundo lugar su Santissima Madre, de quien tenemos tambien algunas Reliquias, que alegran el coraçon de los que viuamente consideran el precio, y valor incomparable, que les diò su dueño. Tres, ò quatro partes de sus Vestiduras, estàn juntas en vn Relicario; adornos de aquel purissimo, y virginal Cuerpo, y Sangre, de que se formò el de Iesu Christo Señor Nuestro su hijo<sup>1499</sup>. Ay tambien vn poco del lienço, con que se enjugaua los ojos al pie de la Cruz, quando juntandose aquel Aljofar de la Aurora con los

---

su rostro en el Santo Sepulcro, de la púrpura que se le puso [...]" (*Ibid.* pp. 343-344). En la sexta grada: "Una caja abierta guarecida de terciopelo violeta y dentro de ella la mitad del pañuelo de la Verónica con el rostro de Nuestro Redentor, que fue enviada allí desde la ciudad de Besançon [...]" (*Ibid.* pp. 345-346).

<sup>1497</sup> Fray José de Sigüenza: "También hay algunos pedacillos de la columna donde le ataron para azotarle por muchos ladronicos que yo he cometido, y los pagó de antemano con tantas setenas y centenas. Y también otros del pesebre en que nació." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 359).

Lhermite recuerda los trozos de columna en la grada pequeña del altar de la Anunciación: "Y también trozos pequeños de diferentes tamaños de la piedra de la columna o pilar en el cual fue azotado Nuestro Señor." (LHERMITE [1597] 2005, p. 339). El fragmento de la cuna lo sitúa en la sexta grada del altar de la Anunciación: "[...] una cruz de plata muy antigua y en ella hay un "lignum crucis" de la cuna de Nuestro Salvador [...]" (*Ibid.* p. 346). Para una descripción detallada de ambas reliquias, *vid.* ALCÁZAR [1618, p. 602], citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 523, nota 15.

<sup>1498</sup> Fray José de Sigüenza: "Todo está en riquissimos vasos y guarniciones. No es mucho del los Reyes lo que tienen y lo que no criaron al que lo crió y se lo dio y se les dio. Esto hay aquí del Señor nuestro; no se pudo dejar de decir en particular, aunque no fuera más de para la reverencia que se les debe, era pequeño este edificio." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 359).

<sup>1499</sup> Fue el propio Sigüenza en su cargo de reliquero el encargado de juntar estos fragmentos de las vestiduras de la Virgen: "Tres o cuatro partes, si no me acuerdo mal, de sus vestiduras están juntas; yo las puse en un hermoso relicario, fundas santísimas de aquellos miembros virginales y de aquella purísima sangre de se formó el cuerpo de Jesucristo, su hijo." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 359). Juan Alonso de Almela menciona en el altar de la Anunciación: "Una parte del velo y vestido de Nuestra Señora [...]" (ALMELA [1594] 1962, p. 39). Lhermite recuerda varios fragmentos de las vestiduras de la Virgen, en la primera grada del altar de la Anunciación: "[...] cuatro trozos pequeños de velos de Nuestra Señora de diferentes colores." (LHERMITE [1597] 2005, p. 335). En la grada pequeña: "Un trozo del velo de Nuestra Señora, que es tan pequeño como un cabello, atado con un hilo de seda roja, que fue del príncipe don Carlos." (*Ibid.* p. 339). En una de las bellotas de cristal del relicario en forma de roble enviado por el cardenal de Médicis (*vid. supra*, nota 11), un fragmento: "[...] del velo de la Santa Virgen [...]" y en otra: "del sepulcro de Nuestra Señora" (*Ibid.* p. 344). En la sexta grada: "[...] un "lignum crucis" de la cuna de Nuestro Salvador, del sepulcro de Nuestra Señora [...]" (*Ibid.* p. 346). En la tercera grada del relicario de San Jerónimo, junto con otras reliquias, dentro de un "relicario muy rico en forma de capilla [...]" un trozo pequeño del vestido de Nuestra Señora [...] envió el duque de Mantua junto ciertas indulgencias que se ganan el día de san Juan Bautista." (*Ibid.* p. 354). En la cuarta grada del mismo altar de San Jerónimo, en el mismo suntuoso relicario en donde hemos referido que se encontraba un fragmento de la esponja de la pasión (*vid. supra*, nota 14): "en forma de templo de oro, de plata y lapislázuli [...] un velo y el vestido de Nuestra Señora y un trocito de su cama [...]" (*Ibid.* p. 356). Otra reliquia "de la ropa de Nuestra Señora" menciona Lhermite en la sexta grada del altar de San Jerónimo, formando parte del "[...] relicario en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez [...]" Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja." (*Ibid.* p. 358).



Rubies del Sol, en su Occidente, se incor- po- / [1657, fol. 37] porauan en el Tesoro de nuestro rescate.<sup>1500</sup> Y fuera desto ay vn Cabello suyo, que se puede sospechar, que es el que esparcido por el cuello enamorò al Esposo; de Cristal es el Vaso, en que estàn estas Reliquias, con su sobrecopa, y guarniciones de oro, y le tienen dos Angeles puestos de rodillas, denotando la veneracion, que merecen las prendas de su Reyna, y Señora nuestra, eleuada sobre todos los Coros Angelicos en el Cielo<sup>1501</sup>.

### Cuerpos enteros.

Dicho esto assi, seguiremos aora otro orden, para dar noticia de las demas Reliquias; y será començando por los Cuerpos enteros, y descendiendo à las mas notables, y luego à las que no son de tanta cantidad, hasta las mas menudas; que de esta suerte podremos conseguir alguna claridad en tan inapeable multitud. Los Cuerpos enteros, que ay en estos depositos ilustres, son onze, que bastauan para enriquecer

<sup>1500</sup> Fray José de Sigüenza: *“También un poco de lienzo que dice el testimonio que vino con él es reliquia de aquel con que enjugaba los ojos cuando estaba al pie de la Cruz ayudando con sus lágrimas al rescate del linaje humano como mejor podía, que, aunque el precio era hartó cumplido, por ser la sangre de valor infinito, también esta agua la aplica Dios y la incorpora, digámoslo así, para que entre en el tesoro.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, pp. 359-360). En el manuscrito original fray José había escrito: *“quando firme y constante estaba al pie de la cruz”*, palabras que explican, como ha señalado Selina Blasco, las críticas de Sigüenza en el discurso IV a la Virgen “desmayada” de Tibaldi en el claustro principal (Vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 523, nota 17). Francisco de los Santos concluye la frase de forma diferente, sin cambiar el contenido altera el continente recurriendo a tópicos poéticos de su tiempo: *“[...] quando juntandose aquel Aljofar de la Aurora con los Rubies del Sol, en su Occidente [...]”*. Mismos términos, con otras intenciones, emplea don Juan de Tassis, Conde de Villamediana en su comedia *De la Gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez*, representada en el Real Sitio de Aranjuez por la reina Isabel de Borbón, la infanta María y sus damas, con motivo del cumpleaños de Felipe IV el 18 de abril de 1622. Doña Margarita de Tabada, dama de la reina interpretó el papel de corriente del Tajo: *“Salio en el carro con tantos atributos de magestad y belleza, que bien pareció venir triunfando de los mas celebrados rios, sin envidiar al Ganjes su templada corriente, donde la Aurora esparce su primero aljofar, y a quien el Sol baña de sus primeras luzes [...]”* (TASSIS, 1629, fols. 5-6) Más adelante el mes de abril saluda al Tajo con estos versos: *“[...] El mejor anbar de la Primavera / Bordò el mejor aljofar de la Aurora; /Con el vengo a esperar la edad ligera [...]”* (Ibid. fol. 8). Volviendo a los relicarios, Jehan Lhermite recuerda la reliquia mariana en la primera grada del altar de la Anunciación y refiere que fue encontrada en una torre de Granada: *“Una pieza de la tela con la que Nuestra Señora se secaba los ojos durante la Santa Pasión de su muy querido hijo, la cual trajo de Hierusalem sanctus Cecilius, discípulo de monseñor Santiago, quién la colocó en una torre muy vieja de Granada, donde ha sido hallada en el año 1588 por los obreros que demolían aquella torre junto con varias otras reliquias, todas las cuales fueron enviadas a Su Majestad por los miembros del capítulo de esta iglesia para que cogiera de ellas lo que quisiera y Su Majestad mandó cortar el mencionado trozo.”* (LHERMITE [1597] 2005, pp. 334-335).

<sup>1501</sup> Fray José de Sigüenza: *“También hay un cabello suyo, que sabemos si es aquel que esparcido por el cuello enamoró tanto al Esposo. No tenemos aquí más de esta Señora; con ello nos contentamos, que de favores tan grandes, aun los menores son muchos. Tiene dos ángeles, puestos de rodillas, el vaso de cristal en que están estas reliquias, con su tapador o sobrecopa, y algunas guarniciones de oro.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 360). Los únicos relicarios con ángeles que menciona Lhermite no están referidos a la Virgen (vid. *supra*, nota 7). El flamenco menciona dos cabellos de la Virgen, uno en la grada pequeña del altar de la Anunciación junto al *“[...] trozo de ligno crucis del grosor de un alfiler y de un dedo de longitud y junto a él un pelo de Nuestra Señora.”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 339). El otro en la primera grada del altar de San Jerónimo, en un relicario con la forma de San Lorenzo que contenía el hombro del santo, con una cruz de oro al cuello *“[...] y encima de ella hay un poco de “ligno crucis”, un cabello de Nuestra Señora y una reliquia de San Luis, rey de Francia [...]”* (Ibid. p. 348).

onze Marauillas; y aunque enteros, son partes, y miembros de este gran Cuerpo de la Iglesia, de quien en este sentido, es la Cabeça Christo Señor Nuestro, y su Madre Santissima el Cuello<sup>1502</sup>.

El primero es vn Cuerpecito entero de vn Santo Niño Inocente; natural de Belen, del mismo Tribu, y descendencia de Iudà, tan chiquito, que parece de vn mes; y tan antiguo, que tiene ya de duración mil y seiscientos y cinquenta y quatro, y algo mas, segun la quenta<sup>1503</sup>; mas quien conserua incorruptible su terneza, tiene poder para esso, y para todo. Guardase en vna Arca<sup>1504</sup> guarnecida de muchas flores, y torzales de oro, que pone alegria el mirarle. Otro Niño ay casi entero, ò le falta poco<sup>1505</sup>. El tercero es de

---

<sup>1502</sup> Fray José de Sigüenza: *"Dejado esto así por su parte, ahora seguiremos otro orden. Diremos primero los cuerpos enteros, que, aunque enteros, son partes y miembros de este gran cuerpo que es Cristo, de quien en esta consideración es el mismo Señor la cabeza, y a su santa madre podemos llamar el cuello."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 360).

<sup>1503</sup> En la segunda edición actualiza la antigüedad de la reliquia: «[...] que tiene ya de duracion mil y seiscientos y sesenta y siete años, y algo mas, segun la quenta [...]» (1667, fol. 39), lo mismo en la tercera: «[...] que tiene ya de duracion mil y seiscientos y setenta y nueve años, y algo mas, segun la quenta [...]» (1681, fol. 32. *Idem*: 1698, fol. 44). El dato ayuda a fechar la redacción de la tercera edición en 1679 y el hecho de que no actualize la antigüedad de la reliquia en última edición de 1698 se suma a la lista de lapsus del autor debidos quizá a su avanzada edad.

<sup>1504</sup> *Idem*: 1667, fol. 39. A partir de la edición de 1681 especifica el material del arca: «Guardase en vna Arca de Plata [...]» (1681, fol. 32. *Idem*: 1698, fol. 44). Meter referencia a los hermanos legos plateros.

<sup>1505</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667; 1681; 1698, L. I, D. IX, fol. 44). Fuente literaria: fray José de Sigüenza: *"El primero y de los más cercanos en tiempo y lugar [a Cristo] (y que sabemos sin sangre y parentesco) es el cuerpecito entero de un santo niño inocente, natural de Belén, de la misma tribu y descendencia de Judá. Está en una caja guarnecida de muchas flores y tozales de oro, que pone alegría mirarle. Es tan chiquito, que parece de un mes; verdad es que la carne y aún el hueso, cuando es tan tierno, viene con el largo tiempo a encogerse mucho, como en los niños, y tales niños, flores y primavera de la Iglesia, granos de aljófara blancos y rubies preciosos, con que comenzó a tejer su corona."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] p. 360). Francisco de los Santos vuelve a mencionar esta reliquia más adelante situándola en el Camarín de las reliquias (*vid.* SANTOS, 1657, L. I, D. XII, fol. 72 vº) en donde aún hoy se conserva (P.N. Inv. nº 10035267), haciendo referencia a partir de la edición de 1667 a la nueva arca de plata y cristales que custodiaba el cuerpo momificado (*vid.* SANTOS, 1667; 1681; 1698, L. I, D. XIV, fol. 88 vº. *Cfr.* nota 98, p. 131). Aparece descrita en el inventario de la Entrega séptima de 1597: *"Ytem, un cuerpo entero, con su Caveça, Braços, y Piernas, Cuero, y carne de un Niño de los Sanctos Innoçentes, que dio a su Magestad el conde viejo de Solms, guarneçida la caveça con una franxica de oro escarchado sobre tafetán carmesí, con Piedras falsas, y una guirnalda de lo mismo, y todo el cuerpo metido en una caxa de madera con su tapador, forrada por dentro en tafetán encarnado con muchas florecillas de oro hilado, y escarchado; y el cuerpo cuebierto de una redecilla de oro hilado, el qual como parece por un testimonio, escrito de mano en Pergamino, y firmado del dicho Comissario Apostólico, y sellado con su sello, Fecho a doçe de Diçiembre de mill, y quinientos. Y noventa y seys; y por una liçencia que dio para sacar el dicho cuerpo, escrita en pergamino y firmada de su nombre, y sellada con su sello, parece que fue sacado del monesterio Wedinsausent, de la orden de los Premostenses junto a Ampsperg, en la Provinçia Wesphalica. De la Dioçessis de Colonia adonde estaba tenido en gran veneración."* (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 524, nota 24). En 1597 lo describe Jehan Lhermite, al parecer traído por *"un religioso de la orden de san Benito"* al cual había sido encomendada la tarea de conseguir la cabeza de San Lorenzo: *"[...] Trajo este religioso entre otras reliquias un niño completo de los Santos Inocentes con su camisita y las cicatrices de las heridas muy visibles y evidentes que el infante había recibido en su cuerpo, y todos sus pequeños miembros estaban tan perfectos e incólumes que parecía como si hubiera muerto el día anterior, lo que fue una reliquia muy rara y admirable de ver."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 359). Según se deduce de la descripción del flamenco, esta reliquia se encontraba por entonces *"en una habitación pequeña"* en donde fueron almacenándose *"hasta que hubo suficientes"* para levantar los relicarios altos de los treinta pies. Esta habitación parece corresponder con el espacio anejo al Aula de Moral que terminaría convirtiéndose en el siglo XVII en Camarín de la reliquias. En relación a los Santos Inocentes, Lhermite también menciona en la quinta grada del altar de la Anunciación: *"Muchos trocitos de cabezas*

San Mauricio, aquel valeroso Capitan de los Thebeos: està en vna Caxa de metal dorado, Plata, Cristales, harto estimable; y es de los primeros, que entraron a ennoblecer esta Casa; y assi tiene en este Templo particular Capilla<sup>1506</sup>. El quarto es de San Teodorico, ò Teodoro Martir; està en vna Caxa rica de Plata

---

y pequeños huesos de los Santos Inocentes" (*Ibid*, p. 344). En la quinta grada, dentro de "[...] un pequeño mueble de madera de ébano guarecido de plata [...]", una reliquia "[...] de un niño de los Inocentes [...]" (*Ibid*. p. 345) "[...]Una pierna con su pie, también de uno de los Niños Inocentes, que dio a la misma reina el guardián de san Francisco en Colonia [...] Otros ocho huesecillos de unos 3 o 4 dedos de largo que se trajeron de la iglesia de san Esteban de Murano en Venecia, y algunos otros huesecillos de diferente clase de los mencionados Santos Inocentes." (*Ibid*. p. 350). En la cuarta grada del mismo altar: "Un brazo, pierna y pie de uno de los Niños Inocentes. Y los dio la reina doña Ana." (*Ibid*. p. 356). En la sexta grada, también menciona una diminuta reliquia "de los Santos Inocentes", formando parte del: "[...] relicario en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez [...] Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja." [N. del T.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]" (*Ibid*. p. 358).

Con respecto al segundo cuerpo de Inocente "casi entero" que menciona Santos nada se sabe, aunque ya Juan Alonso de Almela había asegurado que "hay también una cabeza y pierna y brazo enteros de dos niños inocentes, y de ello no muy gran parte de la cabeza." (ALMELA [1594] 1962, p. 38). No obstante parece un error de Santos al copiar a Sigüenza, pues éste tras mencionar la reliquia del primer Inocente, continúa: "Otro cuerpo hay casi entero, o le falta poco: el de aquel valeroso Capitán de la Santa Legión de los Tebeos [...]" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 360).

<sup>1506</sup> Fray José de Sigüenza: "Otro cuerpo hay casi entero, o le falta poco: el de aquel valeroso Capitán de la santa Legión de los Tebeos, llamado Mauricio; está en un arca o caja de metal dorado, plata y cristales, harto rica; y es de los primeros tesoros con que se ennobleció y santificó esta casa, y así tiene altar y capilla propia en este templo." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] p. 360). También lo recuerda Juan Alonso de Almela en el altar relicario de la Anunciación: "Un arca grande de cristal con el cuerpo de San Mauricio." (ALMELA [1594] 1962, p. 39). Aparece descrito en el inventario de la Entrega primera que transcribe fray Martín de Alcázar en su *Kalendarium Romanum perpetuum* (1618): "[...] entregó, el Dicho Hernando de Virviesca las Sanctas Reliquias que la Rena Doña Anna nuestra Señora dio, y ofreció a esta Casa viniendo Su Magestad a ella en persona en veynte y quatro de Mayo del año de 1572. Las quales son las siguientes: Un cuerpo de Sanct Mauricio martyr, Capitan y caudillo de los Mártyres Thebeos, y es el dicho cuerpo treçientas y ochenta y çinco pieças de Huesos de diferentes tamaños. Los quales están embueltos en un tafetán Carmesí con dos colchonçitos de los mismo, y metidos dentro de una arquilla de Plata dorada quadrada, labrada de punçón, assentada sobre quatro Tortugas de Plata dorada que tiene en la delantera, quarenta y cinco pieças de Christal de montaña las tres quadradas llanas, y diez prolongadas, y treynta y dos puntas gruesas, puestas las puntas de quatro en quatro engastes de plata dorada, y en la trasera de la dicha Arquilla, otras quarenta y cinco pieças de Christal, como las de la delantera de la dicha Arquilla, y de la misma manera; y en un lado de la dicha Arquilla treynta y tres pieças del dicho Christal, las dos llanas quadradas, y siete prolongadas y veynte y quatro puntas, de la hechura todas las dichas pieças, de las delantera y trasera, y en el otro lado otras treynta y tres pieças de christal como las dichas, y en lo alto del cobertor, otras treynta y tres pieças de christal como las mesmas, y a la redonda del dicho Covertor diez pieças prolongadas del dicho christal, y seys puntas de lo mismo de una en una, y en el suelo de la dicha Arquilla dos pieças llanas, y siete prolongadas. Y veynte y quatro puntas de quatro en quatro todo del dicho Christal, puestas todas las dichas pieças de christal en engastes de plata dorada, y la dicha Arca con su çerradura y llave dorada: que pessó setenta y un marcos, y dos ochavas, y la dicha Arquilla está metida en una Caxa de Madera cubierta de cuero negro dorada a partes, con dos cerraduras y lleves, y aldabas: y con la dicha Reliquia se entregó así mesmo un Testimonio della, que haze el Prior y convento Vintpinense, escrito en pergamino, y con dos sellos, dado el 21 de jullio de mill y quinientos y setenta años." (citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 525, nota 25). En el inventario de la Entrega primera de abril de 1572 se menciona: "[...] un hueso del braço de sanct Mauricio, de una terçia de largo, puesto en un Relicario de hechura del mismo hueso, con quatro pies de figuras de animales. [Al margen: "Quitárense estas garras ... porque se pudiesse acomodar en una pirámide en que puso."], todos de plata dorada, y en el engaste de plata al largo tiene un letrado que diçe: Hoc Brachium Sancti Mauritij fieri fecit Wencislaus III, ano I.º; y en la una parte del testero del

dorada, y Cristales<sup>1507</sup>. El quinto es de San / [1657, fol. 37 vº] San Constancio Martir, Senador de la Ciudad de Treueris, martirizandole con otros del Senado, à doze de Diziembre, en la persecucion de

---

*Relicario, la figura del mismo Sancto, y dos figuras de Reyes, y en el otro otra figura de Rey o Reyna, labradas de buril, que pessó todo dos marcos, tres onças y seys ochavas. I. y M. C. 4 r. E. I.ª, 45.*" (ZARCO, 1930, vol. 96, pp. 616-617). De Constancio: "*alférez de la sagrada legión de los Thebeos*" (no confundir con San Constancio mártir) se menciona en la Entrega séptima de 1597-1598: "*La mayor parte de su Sancto cuerpo.*" (ALCÁZAR [1618, p. 546] citado en: BLASCO, 1999, t. II, pp. 526-527, nota 28). Juan Alonso de Almela recuerda en el altar de San Jerónimo varias cabezas en "*sendas cajas*" mencionando "[...] *la de San Mauricio, y ésta está con su cuerpo [...]*" junto a varias reliquias de "[...] *los de la compañía de los santos mártires Tebeos.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 38). Jehan Lhermite describe la reliquia del cuerpo de San Mauricio en la quinta grada del altar de la Anunciación: "*Un cofre de madera cubierto a todo alrededor de madreperla y dentro de él casi todo el cuerpo de san Mauricio, capitán que fue de los tebanos, lo que son en total 385 trocitos de huesos de diferentes clases. Y lo dio la Serenísima reina Ana. Y encima de este cofre se ha colocado un "Agnus Dei" y dos trozos pequeños de "ligno crucis", que fueron dados por la emperatriz.*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 345). En relación con el santo también menciona, en la primera grada del altar de la Anunciación: "*En un relicario dorado, algunas reliquias de san Mauricio [...]*" (*Ibid.* p. 335). En la cuarta grada: "*Un hueso de uno de los santos que fueron martirizados con san Mauricio.*" (*Ibid.* p. 343). En la quinta grada, dentro de "*Un pequeño mueble de madera de ébano guarecido de plata [...]*" con reliquias, entre otras, "[...] *de San Mauricio, capitán de los tebanos [...]* y *de uno de los mártires tebanos.*" (*Ibid.* p. 345). En la sexta grada, dentro de "*Un relicario en forma de libro [...]* un hueso de uno de los mártires tebanos de más de un palmo de largo [...]" (*Ibid.* p. 347). En la primera grada del altar de San Jerónimo menciona una pequeña reliquia de San Mauricio, contenida junto con otras en "*un anillo de oro en forma de libro*" en el cuello de "*un relicario que ha sido hecho en forma de cabeza de plata [...]* fue este relicario de la reina doña Ana y fue depositado allí el año 1572." (*Ibid.* pp. 347-348). En la misma grada, en un relicario de plata con forma de cabeza de Santa Maximiliana, reina de Hungría: "[...] *en su cuello pende un anillo de plata dorada en el que hay varias reliquias, tales como las de los mártires de la sociedad de san Mauricio [...]* Y era esta joya de la reina doña Ana." (*Ibid.* p. 349). En la segunda grada del altar de San Jerónimo: "*La cabeza de los compañeros de san Mauricio.*" (*Ibid.* p. 353). En la tercera grada del mismo altar: "*Un relicario de plata en forma de cabeza y dentro de él la cabeza de uno de los mártires tebanos, y lo dio la emperatriz.*" (*Ibid.* p. 353). En la cuarta grada: "*Una cabeza de los mártires tebanos.*" (*Ibid.* p. 355). En la quinta grada: "*Un hueso de uno de los mártires tebanos, de 12 dedos de largo. Y los dio la emperatriz.*" (*Ibid.* p. 356) y "*Un hueso de san Mauricio, capitán de los mártires tebanos, de un palmo de largo. Y la dio el emperador Maximiliano [...]* Tres huesos: uno de San Lorenzo, otro de Mauricio y el tercero de san Acatio. Y los dio la reina doña Ana." En la sexta grada: "*Una cabeza de uno de los mártires tebanos [...]* Un hueso de los mártires de Tebas, que vino con los restantes." (*Ibid.* pp. 357-358). En la misma grada sitúa una pequeña reliquia de San Mauricio dentro de un relicario "[...] *en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez. [...]* Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja [N. del Ed.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]" (*Ibid.* p. 358).

<sup>1507</sup> Fray José de Sigüenza: "*El tercer cuerpo es del santo mártir Teodorico. Hay muchos santos mártires con nombres de Teodoros en el calendario romano; con nombre de Teodorico no hallo más de uno, y este es presbítero del tiempo de Clodoveo, Rey de Francia. Es fácil pasar de Teodoro a Teodorico, más no pequeña la diferencia, porque el uno parece nombre griego y el otro propio de godos. Está este santo cuerpo en una rica caja de plata dorada y cristales.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 360). Inventariado en la Entrega cuarta de 1584, Fray Martín de Alcázar incluye la descripción del relicario original que no coincide con el que mencionan Sigüenza y Santos: "*un cofrecillo de madera, con çerradura y llave, y el tapador a manera de texadillo, cubierto de tela de plata frisada, forrado por dentro en Rasso amarillo...*" (ALCÁZAR, 1618, pp. 130-131) citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 526, nota 26). Lhermite recuerda en la segunda grada del altar relicario de la Anunciación: "*Otras dos pequeñas reliquias de [...]* san Teodoro [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 341). En la quinta grada del altar de la Anunciación: "*Un hueso de san Teodoro, mártir [...]* Otro hueso que parece ser del hombro de este mismo santo, de una longitud de medio palmo y de una anchura de cinco dedos". (*Ibid.* p. 344). En la grada pequeña del altar de San Jerónimo recuerda sin especificar otras reliquias referidas a san Teodoro: "[...] *en un canastillo de plata [...]*" (*Ibid.* p. 351).

Diocleciano<sup>1508</sup>. El sexto es de San Mercurio, glorioso Martir, en la persecucion de Dezio, y despues de algunos años, escogido de Nuestro Señor para librar à la Iglesia de la malicia de Iuliano Apostata, y castigar sus blasfemias, dandole vna lançada, de que murió, como lo refieren San Basilio, Damasceno, y otros<sup>1509</sup>. El septimo es de San Guillelmo Duque de Aquitania<sup>1510</sup>. El Octauo de San Marino Martyr<sup>1511</sup>; El Nono de San Filipe Martyr, Hijo de Santa Felicitas<sup>1512</sup>. El Dezimo de San Honorato Martyr<sup>1513</sup>, y el Vndezimo de Santa Beatriz Martyr.

Embió este Santo Cuerpo el Papa Inocencio Dezimo à la Serenissima Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria, estando en Milan, quando venia à casarse con el Catholico Rey Filipo Quarto, Nuestro

<sup>1508</sup> Fray José de Sigüenza: *"El cuarto es San Constancio, mártir, Senador en la ciudad de Treveris; martirizándole, con otros de su Senado, en la persecución de Diocleciano, a 12 de diciembre."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 360). Según transcribe fray Martín de Alcázar de este santo llegaron al monasterio en la Entrega quinta de 1586: *"[...] un pedaço de Caxco de caveça mayor que un Real de a ocho."* (ALCÁZAR [1618, p. 546] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 526, nota 28). De Constancio *"alférez de la sagrada legión de los Thebeos"* (no confundir con San Constancio mártir) se menciona en la Entrega séptima de 1597-1598: *"La mayor parte de su Sancto cuerpo."* (ALCÁZAR [1618, p. 546] citado en: BLASCO, 1999, t. II, pp. 526-527, nota 28).

<sup>1509</sup> Fray José de Sigüenza: *"El quinto es del glorioso mártir San Mercurio; padeció, siendo valeroso soldado, en la persecución de Decio, y después de algunos años le escogió Nuestro Señor para librar a su Iglesia de la malicia de Juliano, apóstata, y vengar las blasfemias que contra El decía, dándole una lanzada, de que murió por mano de este soldado, como lo refieren autores de mucha gravedad, autoridad y doctrina, San Basilio, Damasceno y otros; y creo que desde aquí donde está hará ahora otro tanto contra los que con tan poca piedad murmuran y poco menos blasfeman contra lo que se emplea en servicio de Dios y de sus santos."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, pp. 360-361). Esta reliquia, que no menciona Lhermite, llegó al monasterio en la Entrega séptima de 1597-1598. Fray Martín de Alcázar resume la vida del santo, sirviéndose entre otros de *"Sanct Ioan Damasceno en la Oración 1ª de las Imágenes [...] en la vida de sanct Basilio, que anda con nombre de Amphiloquio [...]"* (ALCÁZAR [1618, pp. 663-664] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 527, nota 29).

<sup>1510</sup> Fray José de Sigüenza: *"El sexto es el cuerpo del santo Duque de Aquitannia, Guillelmo o Vuillelmo, que aún no está puesto en relicario propio, porque es de las postreras reliquias que se trajeron ahora"* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 361). En efecto, llega al monasterio en la Entrega séptima de 1597-1598 como transcribe fray Martín de Alcázar: *"[...] el Cuerpo de Sanct Guilliemo, que embió a su Magestad con el dicho fray Baltasar Delgado, el conde viejo de Sobns..."* (ALCÁZAR [1618, p. 231] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 527, nota 31).

<sup>1511</sup> Esta reliquia no la mencionan ni Sigüenza ni Lhermite.

<sup>1512</sup> Fray José de Sigüenza no menciona el cuerpo de San Felipe en el apartado "Cuerpos enteros" sino en el de "Reliquias menores" razonando la dificultad de hallar el cuerpo entero: *"[...] aquí me acuerdo ahora que llené otro relicario grande de bronce dorado y de buena arquitectura, a manera de templo, con su cúpula y columnas por de fuera, de solos los huesos de San Felipe, uno de los hijos de Santa Felicitas, que pienso que habrá poco más de su cuerpo, sino que como molieron con los tormentos a este valeroso mártir, casi le quebrantaron todos los huesos, aunque quedó firme el alma [...]"* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 367). Jehan Lhermite recuerda varias reliquias menores referidas a San Felipe, en la segunda grada del altar de la Anunciación: *"Un relicario en forma de templo, y dentro de éste un hueso de san Felipe apóstol de un tamaño de unos dos palmos. [...] Una costilla del mismo. [...] Un relicario de cobre dorado en forma de templo y dentro de él una gran parte de los huesos que fueron de san Felipe, hijo de santa Felicitas."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 340). En la tercera grada del mismo altar: *"Un hueso de san Felipe, apóstol, que envió el arzobispo de Trier [ N. del T.: Trèves]"* (Ibid. p. 341). En la primera grada del altar de San Jerónimo, en un relicario dedicado a *"santa Charissima"*, en forma *"de cabeza de plata en cuyo cuello hay un anillo de oro en forma de libro, donde hay pequeñas reliquias como las de [...] san Felipe [...]"* Y fue este relicario de la reina doña Ana y fue depositado allí el año 1572." (Ibid. pp. 347-348). En la cuarta grada del mismo altar: *"Dos huesos de San Felipe y de Santiago, uno de un palmo y el otro de tres dedos. Y lo envió el cardenal de Augsburgo."* (Ibid. p. 356).

<sup>1513</sup> No lo mencionan ni Sigüenza, ni Lhermite.

Patron; y llegando à España, y primero que à la Corte, à esta Marauilla, le dexò aqui para aumentar su veneracion. Està en vna Vrna de Plata de muy costosa formacion, adorno, y grandeza, con algunas guarniciones doradas que le dan mucho lustre<sup>1514</sup>; y los demas estàn en Caxas, ò Arcas de no menos lucimiento. Es verdaderamente de grandissimo consuelo el ver aqui tal compaña, tales Abogados, que sabiendonos aprouechar de sus exemplos, tendremos ciertos sus fauores, y patrocinios<sup>1515</sup>.

### **Cabeças de Santos<sup>1516</sup>.**

Las mas notables Reliquias, despues de los Cuerpos enteros, son las cabeças, como partes mas principales del Cuerpo; Y de este ay en estos Santos Tesoros mucha riqueza; ciento y tres son las que ay enteras, y entre ellas en vna Cabeça de Plata, ay vna puesta con Diadema dorada, en que con letras dize: CAPVT SANCTI LAVRENTII; mas aunque la antigüedad, y el testimonio lo confirman, y prueban, con todo esso nuestro Fundador entendia, que era de alguno de los Santos Thebeos Mar- / [1657, fol. 38] Martires, que se llamaua assi, ò la baptizaron con esse nombre. Deuian de nacer estas dudas, de la ansia con que buscava las Reliquias de su Protector Sagrado<sup>1517</sup>. Otra ay, que no tiene duda; y es la del valeroso Rey

<sup>1514</sup> Santos refiere en la *Quarta parte*, la donación de esta reliquia en 1649 con motivo del recibimiento de Mariana de Austria en El Escorial tras su boda con Felipe IV: «Estuuieronse en aquella Real Casa los Reyes, y la Infanta hasta el dia de los Difuntos, y en este tiempo viò la Reyna muy despacio todas las grandezas que allí ay que ver, y al llegar à las Reliquias quiso aumentar aquel Tesoro con vna que auia presentado à su Magestad el Pontifice, al venir de Alemania à España, en la Ciudad de Milán, digna joya, y agassajo de Inocencio Dezimo para Reyna tan Catholica. Esta fue el Cuerpo de Santa Beatriz Martir, cuya Commemoracion celebra la Iglesia à los diez y nueve de Iulio, junto con la de los Santos Martires Felix, Simplicio, y Faustino el dia de Santa Marta Virgen: puesto en vna grande Vrna de Plata, de muy costosa formación, aliño, y grandeza, con algunas guarniciones doradas, Angeles muy bellos, y otros adornos, grauadas allí las Armas de el Pontifice, todo de mucho lustre» (SANTOS, 1680, p. 163). La reliquia con el cuerpo momificado de la santa, fue un regalo de Inocencio X entregado a Mariana de Austria en Milán por el cardenal Ludovisi, lo refiere Jerónimo de Mascareñas en su crónica del viaje de la reina de Viena a Madrid: «La tarde deste dia [28 de junio de 1649] hizo el Legado la tercera, y vltima visita à la Reyna. Presentòle en ella la rosa de oro, que los Sumos Pontifices acostumbra a bendecir en la Dominica Quarta de Quaresma, para presentar à semejantes personas. Luego el cuerpo de santa Beatriz, Virgen y Martir en vna hermosa vrna de plata; y quatro fuentes de Agnus. La vrna con el cuerpo llevaron quatro Gentiles-hombres del Cardenal; Las quatro fuentes, y la rosa el Maestro de Ceremonias de su Santidad» (MASCAREÑAS, 1650, p. 208). Como ha señalado García Cueto, entre los presentes no estaba el *Crucifijo* de Bernini, tal y como pensó Stanislaw Frascchetti en su monografía sobre el artista de 1900, *vid.* GARCÍA CUETO, 2010, pp. 1082-1083.

<sup>1515</sup> Fray José de Sigüenza: «Consuelo grande verse con tal compaña, tales amparos, tales patronos; si supiéramos aprovecharnos de sus ejemplos, ciertos tenemos los favores y patrocinios.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 361).

<sup>1516</sup> Fray José de Sigüenza: «Cabezas de Santos. Después de los cuerpos enteros, las más notables reliquias son las cabezas, como partes más principales del cuerpo, y el nombre lo dice. De esto hay en estos santos archivos un tesoro incomparable. No sé si en Roma, que fue un tiempo el teatro o la carnicería de aquellos príncipes tiranos idólatras (tablado donde representó Dios al mundo, a los ángeles y a los hombres cuánta es su virtud, puesta en la enfermedad de la carne), hay otras tantas; sí habrá, y aún más, empero, aquí tenemos ciento tres cabezas enteras, y de cascos tan grandes, que están compuestos en forma de cabezas, más de otras sesenta, muchas de ellas de santos valerosísimos.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 361). Juan Alonso de Almela: «[...] hay sesenta y tres cabezas de santos en estos dos relicarios, y de solas siete no hay nombres, y entre éstas está la de San Hermenegildo, príncipe en España y mártir [...]» (ALMELA [1594] 1962, pp. 37-38).

<sup>1517</sup> Fray José de Sigüenza: «Hay una (quiero ponerla por la primera, aunque no está entera) en una cabeza de plata, puesta con una diadema dorada, en que, con letras doradas, dice: Caput sancti Laurentij. La antigüedad del engaste y el testimonio hacen mucha prueba, aunque nuestro fundador, que

San Hermenegildo, martirizado por su Padre mismo, y admitido de el del Cielo para mejor Corona, y Imperio; guardase en vn riquissimo Cofre, que ofreció la Serenissima Infanta doña Isabel Clara Eugenia, à su Padre el Rey Filipo Segundo; bien empleado en tan preciosa joya<sup>1518</sup>. Ay otra, que tiene titulo de San Dionisio Areopagita, discipulo de San Pablo; y tambien juzgaua el Fundador, que era de las bautizadas; que

---

*con tanta ansia buscaba reliquias de su santo, siempre entendió que esto no era tan firme como parecía, sino que era de alguno de los de la compañía de los Santos Tebeos, o bautizada con este nombre.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 361). En el manuscrito original fray José sitúa esta reliquia: "[...] *en la grada mas alta del relicario de S. Gerónimo [...]*" (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 528, nota 32). Allí la menciona Jehan Lhermite describiéndola como: "[...] *una cabeza de plata muy antigua, un gran trozo de la de san Lorenzo [...]* Y eran estas reliquias de la princesa doña María, primera mujer de Su Majestad." (LHERMITE [1597] 2005, pp. 357-358). En el mismo altar relicario menciona Juan Alonso de Almela: "[...] *un gran hueso de la espalda y otro grande de la cabeza del mismo San Lorenzo, en dos cabezas del santo, una de plata y otra de madera.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 37). En el inventario de la Entrega sexta de junio de 1593 se describe: "*Un gran pedaço de caxco de la cabeça de sanct Lorenço en rredondo, que tiene ocho dedos de diámetro, metido en vna cabeça de plata, con medio pecho, con el rostro y el cuello encarnado y una diadema de plata sobrepuesta de vn letrado de letra de plata, que dize Caput sancti Laurentij. E. 6.ª, 51.*" (ZARCO, 1930, vol. 96, p. 635). Santos comenta el "ansia" de Felipe II por conseguir reliquias de San Lorenzo, Jehan Lhermite nos cuenta los infructuosos intentos por adquirir la auténtica cabeza del santo, para lo cual encomendó a: "*un religioso de la orden de San Benito [...]* la tarea de buscar la cabeza de san Lorenzo que (por lo que se dice) había sido depositada en una abadía de la región de Juliers llamada Mumchglabbach, pero no consiguió obtenerla a causa de ciertos obstáculos que no pudo sortear, aunque sí que se trajo consigo de otras comarcas muy bellas y raras piezas [...]" [N. del Ed.: Mumchglabbach (sic.) La pequeña ciudad de Gladbach, a veces llamada München-Gladbach, situada en el ducado de Juliers [...]] Había una abadía de benedictinos cuyo tesoro, que tenía fama de ser uno de los más ricos del país, poseía la cabeza de san Lorenzo. Felipe II, que ordenó construir el El Escorial en honor a este santo, desplegó grandísimos esfuerzos para obtener esta cabeza y llevarla al monasterio que había fundado [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 359). En la sexta grada del altar de San Jerónimo, sitúa Lhermite: "*En una cabeza de plata muy antigua, un gran trozo de la de san Lorenzo [...]* Y eran estas reliquias de la princesa doña María, primera mujer de Su Majestad." (Ibid. pp. 357-358).

<sup>1518</sup> Fray José de Sigüenza: "*Tras ella pongamos luego la que ninguna duda tiene, digna de que se le fundase una iglesia, la del valeroso Rey y mártir San Hermenegildo, martirizado por su padre, que no pedía menor tirano ni verdugo tan ilustre mártir. Esta se puso en un riquísimo cofre que ofreció la señora Infanta doña Isabel Eugenia Clara a su padre, al Rey don Felipe II, que no se pudo emplear mejor.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 361). Juan Alonso de Almela: "*Hay sesenta y tres cabezas de santos en estos dos relicarios, y de solas siete no hay nombres, y entre éstas está la de San Hermenegildo, príncipe en España y mártir [...]*" (ALMELA [1594] 1962, pp. 37-38). Fray Antonio de Villacastín cuenta que Felipe II llevó al Monasterio la cabeza de San Hermenegildo junto con las reliquias de San Lorenzo a mediados de marzo de 1586 después de haber pasado las Cortes de Monzón: "*Cuando vino el rey don Felipe destas Cortes trujo las reliquias [...]* más la cabeza de San Hermenegildo mártir, que fue príncipe de España. Recibieron con procesión y hubo aquel día jubileo y quedó este día para siempre, que fué á 20 días de abril de 1586 años" (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 60). Jehan Lhermite la menciona colocada en la segunda grada del altar de San Jerónimo: "*La cabeza de san Hermenegildo, mártir y príncipe de España.*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 352). Juan Bautista Labaña en su *Itinerario del Reino de Aragón* anota que la reliquia procedía del Monasterio de Sigüenza, de la orden de San Juan: "*De este monasterio se llevó a El Escorial en el año de 1585, cuando las últimas Cortes de Monzón, la Cabeza de San Hermenegildo, que a dicho monasterio había traído la reina doña Sancha, con otra cabeza de Santa Justina, que hoy se guarda en él, con otras muchas reliquias, cuya cabeza de San Hermenegildo mandó pedir a este monasterio, por el obispo de Vich, el rey que Dios tenga cuando vino a las Cortes*" (LABAÑA [1610-11] 1999, vol. III, p. 92). El "riquísimo Cofre" que comentan tanto Sigüenza como Santos es la conocida como Arqueta de Isabel Clara Eugenia, magnífica obra de plata sobredorada, cristal de roca, esmaltes, perlas y piedras preciosas que hoy se conserva en el Palacio Real.

las llaman assi, porque aunque aya certeza de que son de Santos, en ignorandose el nombre, los Pontífices condescienden con la deuocion; la verdadera, y propia, dicen, que està en Paris<sup>1519</sup>.

Està tambien aqui la Cabeça del Santo Pontífice San Blas Martir<sup>1520</sup>; y otra de vn Niño Inocente, de aquellos, que fueron flores en la Primavera de la Iglesia, granos de Aljofar, y Rubies, por la candidèz, y derramada sangre, con que començò à texer su Corona<sup>1521</sup>. Aqui està tambien la Cabeça de San Iulian, que dizen fue vno de los setenta y dos Discipulos<sup>1522</sup>; y la de San Felix<sup>1523</sup>, y San Adauco, que es lo mismo, que

---

<sup>1519</sup> Fray José de Sigüenza: *"Hay otra que tiene título de San Dionisio Areopagita, discípulo del Apóstol San Pablo; también esta cabeza creía nuestro fundador era de las que llaman bautizadas, ciertas que son de santos, y por ignorarse los nombres, los Pontífices condescienden con la devoción; la verdadera y propia dicen que está en París."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 361). La menciona de pasada Juan Alonso de Almela sin poner en duda su autenticidad: *"[...] y la de San Dionisio Areopagita [...]"* (ALMELA [1594] 1962, p. 38). También Lhermite la recuerda en la segunda grada del altar de San Jerónimo: *"Un cofre de oro, cristal y fina pedrería, y dentro de él la cabeza de san Dionisio Aeropagita mártir [...]"* (L' HERMITE [1597] 2005, p. 352), y también un fragmento de reliquia referida a *"[...] san Dion. Aeropagita [...]"* en una de las cuarenta bellotas de cristal del relicario de bronce dorado en forma de roble regalado a Felipe II por el cardenal de Médicis (*vid.* LHERMITE [1597] 2005, p. 344).

<sup>1520</sup> Fray José de Sigüenza: *"Está también la cabeza del santo Pontífice y mártir San Blas [...]"* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 361). Lhermite no recuerda la cabeza pero sí menciona en la quinta grada del altar de la Anunciación: *"Un hueso del brazo de san Blais, de un palmo de largo, cubierto de oro y hay grabadas en él algunas letras que dicen: "Hoc brachium sancti Blasij fecit ornari Wincislaus tertius Bohemiae et Poloniae Rex anno regnorum suorum primo."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 344). En la sexta grada, en *"Un relicario en forma de libro [...] otro hueso de San Blas. Y los envió el arzobispo de Triers [Tréveris]"* (*Ibid.* pp. 346-347). En el inventario de la Entrega séptima de 1597-1598 se mencionan dentro de un relicario en forma de cabeza: *"[...] dos pedaços de caxcos de cabeza [...]"* (ALCÁZAR [1619, p. 205] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p.530, nota 36).

<sup>1521</sup> Fray José de Sigüenza: *"[...] otra de otro niño inocente, mártir del Niño Jesucristo, y El les hizo tanto favor, que le otorgó, muriendo por El, lo que dijo graciosamente un poeta [Nota al pie: Tansilo]; que tuviese antes corona que cabellos."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, pp. 360-361). Santos suprime la alusión al poeta italiano Luigi Tansillo, muerto en 1568 y conocido en España gracias a la traducción de su poema las *Lágrimas de San Pedro* por Luis Gálvez de Montalbo (Toledo, 1587). Almela recuerda esta reliquia: *"Y hay también una cabeza y pierna y brazo enteros de dos niños inocentes, y de ello no muy gran parte de la cabeza."* (ALMELA [1594] 1962, p. 38). Jehan Lhermite recuerda esta reliquia en la grada pequeña del altar de San Jerónimo: *"Una cabeza de uno de los Niños Inocentes y dos huesos pequeños de su brazo, que dio la mencionada reina [parece referirse a Ana de Austria]"* (LHERMITE [1597] 2005, p. 350). En la Entrega primera (1571-1574) se menciona una cabeza de Santo Inocente *"[...] guarneçada en Rasso de labores, con una coronita de vidrios"* (ALCÁZAR [1619, p. 205] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p.530, nota 36).

<sup>1522</sup> Fray José de Sigüenza: *"Aquí está también la cabeza de San Julián, que dicen fue uno de los setenta y dos discípulos, y le llama la gente devota y pía huésped de Jesucristo, y que es el mismo que el Evangelio llama Simón Leproso, en cuya casa estaba convidado cuando llegó a sus pies aquella mujer pecadora, vivo ejemplo de penitencia; sea el mismo o no, ella es de San Julián."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 362). Aparece descrita en la Entrega primera (1571-1574) como transcribe fray Martín Alcázar acompañando una extensa vida del santo (*vid.* ALCÁZAR [1618, p. 613] en: BLASCO, 1999, t. II, p.531, nota 37). Jehan Lhermite no dice nada de la cabeza aunque en la cuarta grada del altar de la Anunciación, menciona una pequeña reliquia de San Julián colocada en una de las bellotas de cristal del relicario en forma de roble enviado a Felipe II por el cardenal Ferdinando de Médicis (*vid.* LHERMITE [1597] 2005, p. 344).

<sup>1523</sup> Fray José de Sigüenza también menciona la cabeza de San Félix en relación a la de su compañero de martirio San Adauto (*vid.* *infra* nota 40). Aparece descrita en el inventario de la Entrega segunda de 1576-1577: *"Un caxo de la caveça de Sanct Felix Mártir que tiene una Sesma de la largo, y una Ochava de ancho."* Y al margen: *"Púsose en forma de Caveça"* (ALCÁZAR [1618, p. 104] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 531, nota 38). Jehan Lhermite sitúa esta reliquia colocada en la quinta grada del altar de San



Santo añadido, que juntándose al primero para padecer Martirio, y no sabiéndole otro nombre, le llamaron assi<sup>1524</sup>. Están fuera destas las Cabeças de S. Teodorico<sup>1525</sup>, y de S. Dorotea Virgen, y Martir<sup>1526</sup>, y la de San Teofilo Martir, que le conuirtió la Santa con cierto presente milagroso, que le hizo, como se refiere en su vida<sup>1527</sup>.

---

Jerónimo: “Un trozo grande de la cabeza de san Félix mártir y otras pequeñas reliquias de este mismo santo.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 356). En la segunda grada del altar de la Anunciación: “Un hueso de san Félix de casi media vara y una costilla de casi la misma longitud.” (*Ibid.* p. 340). En la cuarta grada del mismo altar: “Una cabeza con dos títulos encima, uno en alemán y el otro en latín. Dicen así: “De societate sancti Mauritij, Tirsius, Palmitius, Agapitus, Felix”, y lo envió la emperatriz.” (*Ibid.* p. 343). En la misma grada, Lhermite también menciona una pequeña reliquia de San Andrés, en una de las bellotas del relicario mediceo en forma de roble (*Ibid.* p. 344). En la quinta grada: “Un hueso de la misma longitud [un poco más largo de un palmo] de san Félix mártir [...]” y “Un relicario con reliquias de Santiago, san Félix y san Fortunato, mártires.” (*Ibid.* p. 345). En la sexta grada del mismo altar: “Un relicario en forma de libro” con varias reliquias, una de ellas de un hueso de San Félix (*Ibid.* p. 346). En la primera grada del altar de San Jerónimo, menciona de forma genérica y sin especificar: “De san Félix papa y mártir. Lo dio el Conde de Olivares.” (*Ibid.* p. 350). En la segunda grada: “En un cofre de acero tallado, una reliquia de san Félix obispo.” (*Ibid.* p. 353). En la tercera grada: “Un hueso de san Félix.” (*Ibid.* p. 354). En la sexta grada sitúa una pequeña reliquia de San Félix dentro de un “[...] relicario en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez. Esta reliquia, que está colocada en la mitad de todas las demás, es de san Félix, obispo y mártir [...]” Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja [N. del T.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]” (*Ibid.* p. 358).

<sup>1524</sup> Fray José de Sigüenza: “Están también las dos cabezas de los santos mártires Félix y Adauto, llamado así el postrero porque, sin saberle otro nombre, se juntó con el primero, diciendo que también él era cristiano, y así, si Feliz merecía muerte por serlo, que él no buscaba otra vida; martirizaronle con él, y llamaronle San Añadido, que es lo mismo que Adauto.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 362). Esta reliquia, que ni Almela, ni Lhermite recuerdan, aparece inventariada en la Entrega séptima de 1597-1598: “Una caveça entera con su cuero y muelas de la parte alta, el cuero apolillado por muchas partes, y el ojo hiziquierdo con todos sus párpados, ..., la qual dio a Su Magestad Doña Margarita de Cardona mujer que fue del varón Adamo de Dietristan, Mayordomo mayor, y del consejo de estado de la Magestad del Emperador Rodolpho, A quien la avía dado el Patriarcha de Constantinopla, con un testimonio roto en muchos pedaços escrito de mano en papel, que por averse mojado en la mar se rompió, y por algunos pedaços del que se pudieron leer, parece estar firmado de Theodosio Prothonotario, y que fue mandado dar por el dicho Patriarca que la tenía en su poder, con otras muchas Reliquias que avía eredado en Ephesso de un Fulano Gabriel qye murió sin herederos... Con una carta original para su Magestad firmada de la dicha Margarita Doña Margarita de cardona. Fecha en Madrid a siete de octubre de quinientos y noventa y siete...” (ALCÁZAR [1619, p. 210] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p.531, nota 38).

<sup>1525</sup> También la menciona Sigüenza: “Está también la cabeza de San Teodorico [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 362). *Vid. supra*, nota 23.

<sup>1526</sup> Fray José de Sigüenza: “[...] y la de Santa Dorotea, virgen y mártir [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 362). Aparece descrita en el inventario de la Entrega séptima de 1597-1598: “Una caveça entera de Sancta Dorothea Virgen y Martyr, guarneçida de tafetán encarnado, con escarchado de plata.” (ALCÁZAR [1619, p. 241] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 532, nota 40). De esta santa Jehan Lhermite menciona en la sexta grada del altar de la Anunciación, una pequeña reliquia inserta en “[...] la cruz de plata muy antigua [...]” con un *lignum crucis* (*vid.* LHERMITE [1597] 2005, p. 346). En la primera grada del altar de San Jerónimo, en un relicario dedicado a “santa Charissima”, en forma “de cabeza de plata en cuyo cuello hay un anillo de oro en forma de libro, donde hay pequeñas reliquias como las de [...] santa Dorotea [...]” Y fue este relicario de la reina doña Ana y fue depositado allí el año 1572.” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 347-348). En la segunda grada otra reliquia pequeña de Santa Dorotea junto con otras dentro del anillo que lleva al cuello una de las cabezas de las once mil vírgenes (*Ibid.* p. 353). En la quinta grada, sin especificar, también menciona otra reliquia de la santa, junto con otras (*Ibid.* p. 357).

<sup>1527</sup> Fray José de Sigüenza: “[...] y de San Teófilo, mártir, que le convirtió la santa con cierto presente milagroso que le hizo, como se refiere en su vida: llámale el Calendario Romano “Theophilus

No ay para que detenemos en especificar otras muchas; hablemos solo aora de la que auia de ser la preferida, aunque de estudio la ayamos dexado para este lugar. Es la del Maximo Doctor de la Iglesia San Geronimo, sana, madura, y graue Cabeça; bien lo dizen sus trabajos; bien lo publican sus monumentos. Estaua esta preciosa joya en el Conuento de las Dueñas Blancas de la Orden de San Agustin, en la Ciudad de Colonia Agri- / [1657, fol. 38 vº] Agripina, que es la Vocacion de Santa Maria Madalena, tenuta alli de tiempo inmemorial en suma reuerencia. Sacòse con dos testimonios muy autenticos, à petition del Rey Filipo Segundo, que quiso autorizar con ella esta Marauilla, que con tanta deuocion auia entregado à su Orden. Está puesta en vn Templete de hermosissima vista<sup>1528</sup>.

---

*Scholasticus*”, que algunos interpretan Teófilo Filósofo, y propiamente quiere decir, entre los que saben antigüedad, lo que llamamos retórico, que era ejercitarse en oraciones y declamaciones, defendiendo o alguna causa común, como es la de las letras, diciendo que son mejores que las armas, o la medicina mejor que las leyes, o particular, como las que dejó escritas Séneca, el padre del que comúnmente anda en nuestras manos. Fingían los escolásticos o retóricos estas causas para venir después a las veras, y con esto se entiendo lo que dice nuestro Doctor santo [In Epist. ad Galat.], que se ejercitó, siendo mancebo, en Roma en estas causas; y ahora llamar a uno escolástico, es decir, que la ciencia que profesa sea Filosofía; Medicina o Teología, la trata en modo dialéctico, lo que antes quería decir retórico. Mucho más significa este nombre Escolástico; no es de este lugar; esto he dicho por el nombre de este santo, cuya cabeza digo tenemos, con la de Santa Dorotea.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 362). Esta cabeza aparece descrita en el inventario de la Entrega séptima de 1597-1598: “[...] *guarneçida de terçiopelo Carmesi bordado con unas flozejillas de vidrios de colores.*” (ALCÁZAR [1619, p. 228] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 532, nota 43). La cabeza de San Teófilo junto con la de Santa Dorotea y la de San Hermenegildo terminarían colocándose (seguramente en el siglo XIX) en el relicario conocido como del Duomo de Milán, extraordinaria pieza que aún se conserva en El Escorial (P.N. Inv. nº 359) y que aparece descrita en el inventario de la Entrega séptima del 7 de noviembre de 1597: “*Un relicario de chapas de yierro y plateado por dentro y fuera, que es un modelo de la iglesia de Milán, que en la delantera tiene tres puertas, la de en medio grande, y las de los lados pequeñas, con viriles christalinos fixos y assentados en ellas, con sus molduras y cornixas de latón dorado, y encima de la mayor su frontispicio y cornixa con un óbalo en medio para reliquias; y en lo alto del texado la figura de Nuestra Señora, de bulto, y dos ángeles a los lados. Tiene dos naues con tres pilares cada una, y sus cimborios en lo alto seysabados. La nave principal tiene sus gradas y capilla mayor, y altar y retablo con Christo crucificado, y en las dos naues hay también sus altares. El texado se levanta y desencaxa con sus goznes, con que está assido, y en lo alto, por la parte de dentro, tiene veynte y ocho huecos redondos, del tamaño de un real de a ocho cada uno, con sus viriles dorados y viriles christalinos para poner reliquias en ellos. Tiene siete bolas por pies y tres gradas en la delantera, y de alto hasta el frontispicio tres cuartas, y de ancho dos dedos menos, para poner en él reliquias de las que están en los relicarios desta Casa. E. 7.ª, fol. 27 v.-28 v. I. y M. R. I v.*” (ZARCO, 1930, pp. 643-644). Sobre esta pieza, vid. MARTÍN, F. A., 1986, p. 177; 1998, pp. 226 y 507.

<sup>1528</sup> Fray José de Sigüenza: “No me quiero detener en especificar otras muchas; solo diré una, que había de ser la primera, y dejéla para este lugar señalado. Es la del santísimo Doctor San Jerónimo, sana, madura y grave cabeza; cabeza, al fin, de los Doctores, y si no, quiten de la Iglesia los trabajos y monumentos de San Jerónimo, y verán si no dan de ojos muchas que parecen buenas cabezas. Esta tan preciosa joya merecía un sagrario o un mausoleo famosísimo, y ahora se está por guarnecer, porque faltó el que con tan gran cuidado la hizo traer para enriquecer este convento del santo. Estaba esta cabeza en el altar mayor del convento de las dueñas blancas de la Orden de San Agustín en la ciudad de Colonia Agripina, que es la vocación de Santa María Magdalena, tenuta allí de tiempo inmemorial en suma reverencia; sacóse con dos testimonios muy auténticos, el uno del Obispo Fabricio, Vicario general del Arzobispo de Colonia Arnesto, y otro de la maestra y Sopriora y otras santas vírgenes que están en aquel monasterio. La razón de dar esta santa reliquia junto con la cabeza de la santa Duquesa Margarita es por condescender con la santa y pía afección y petición del Rey Felipe, que la pedía, y porque temen que, como en otras ciudades e iglesias, los herejes han menospreciado y han hollado las reliquias de otros muchos santos, no hagan lo mismo de aquellas por estar en tan manifiesto peligro de venir a sus

Todas las demas, en preciosos Relicarios de metal dorado, fingidas las Cabeças, y rostros de mucha belleza, vnos de varones, otros de mugeres: los de los Varones están en el Altar de San Geronimo; y los de las Santas Virgenes, en el de Nuestra Señora<sup>1529</sup>; entre las quales està vna quixada entera, con muchos

---

manos.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). Aparece descrita en el inventario de la Entrega séptima de 1597-1598: “*Una Cabeça entera Del Bienaventurado Sanct Gerónimo D. or guarnecida de terciopelo naranjado, Bordado de canutillo de oro, granates, y Aljofar, con su título de letras de oro, sobre pergamino colorado, con una cintilla por medio de la Caveça, Bordada de lo mismo.*” (ALCÁZAR [1619, pp. 215-216] citado en: BLASCO, 1999, t. II, pp. 533-534, nota 46). El “*Templete de hermosissima vista*” que menciona Santos, podría ser alguno de los 48 relicarios prismáticos de bronce dorado destinados a contener cabezas de santos y santas, con las cuatro caras abiertas y remate en forma de cúpula, donados en la Entrega octava (1605-1611) durante el reinado de Felipe III (vid. MARTÍN, F. A., 1986, p. 186). Antes de la llegada de la cabeza, Juan Alonso de Almela recuerda en el altar relicario de San Jerónimo: “*Una reliquia grande del bienaventurado San Jerónimo [...]*” (ALMELA [1594] 1962, p. 38). Probablemente la que Jehan Lhermite recuerda en la cuarta grada del mismo altar: “*Una estatua de madera de san Jerónimo y en ella una reliquia de este mismo santo, que envió la princesa de Portugal.*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 355). Este relicario que aún se conserva en el monasterio llegó con la Entrega primera de 1572: “*[...] entregó el dicho Hernando de Virviesca un hueso del Glorioso padre St. Hieronymo de una ochava de largo, y de grueso por la una parte dos dedos y medio y por la otra dedo y Mo., puesto en un relicario ques una figura del mismo Sto. desnuda de color de encarnado en acto de penitencia y en la mano yzquierda una calavera y la reliquia metida en la concavidad del pecho dela figura con un viril delante metida la dicha reliquia y relicario en una caxa cubierta de cuero negro forrada en bocaci amarillo, La enbió a su magestad la serenissima Princesa de Portugal para este monasterio y en reconocimiento dello El Prior y convento del de las reliquias que su Magd. Les adabo embiaron a su alteza un hueso del braco del SS. Sanct Lorenzo.*” (citado en: HERRERO, 1998, p. 507). Lhermite también menciona en la grada pequeña del altar de San Jerónimo, Lhermite menciona una reliquia de San Jerónimo dentro de un relicario “*[...] en forma de custodia [...]* Y lo dio el duque de Medina Celi en 1586”. (Ibid. pp. 350-351). En la misma grada menciona otra reliquia de San Jerónimo sin especificar dentro de un “cofretillo” adjunto al “*[...] relicario en forma de templo de oro, de plata y lapislázuli [...]*” (Ibid. p. 356) con las cenizas de San Lorenzo, enviado a Felipe II por el Duque de Florencia. En la sexta grada recuerda una pequeña reliquia de San Jerónimo dentro de un relicario “*[...] en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez. [...]* Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja [N. del Ed.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]” (Ibid. p. 358).

<sup>1529</sup> Fray José de Sigüenza: “*Muchas de estas cabezas están ya puestas en preciosos relicarios, que son de metal dorado, fingidas las mismas cabezas y rostros hermosísimos, unos de varones y otros de hembras: los de los varones están en el altar de San Jerónimo, y las de las santas vírgenes, en el de Nuestra Señora, que, como están con tan buen lustre y tan natural color, parece un retrato de la gloria.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). La primera cabeza que se menciona en los inventarios es en la Entrega primera de noviembre de 1571: “*Una caveça sobre un pedestal, todo de plata a partes dorada, hueca; que ha de servir de relicario de una caveça de las onze mil vírgenes, que pessa diez y ocho marços, siete onças y tres ochavas. I. y M. C. 3 r. E. 1.ª, 37.*” (ZARCO, 1930, p. 615). En la Entrega cuarta de agosto de 1584: “*Seis cabezas de mujer, con medio pecho, todas de plata blanca, que se abren por el cocote, para meter en ellas otras tantas cabezas de vírgenes y mártires. E. 4.ª, 48-50. [...]* Un relicario de vn [a] cabeza de hombre, de plata, con medio pecho, el cabello y el medio pecho dorado, labrado; y el rostro, orexas y garganta blanco, puesta sobre vna peana de madera cubierta de chapas y molduras de plata dorada... E. 4.ª, 62 [...] Otra cabeza de plata con medio pecho, dorados los cabellos y barba y medio pecho, y el rostro, orexas y garganta, blanco, con peana... E. 4.ª, 63 [...] Otra cabeza de plata con medio pecho, dorados los cabellos, y medio pecho y el rostro, orexas y garganta por la delantera blanca, puesto sobre otra peana... E. 4.ª, 63 [...] Otra cabeza de plata dorada, con su peana como la contenida en la partida antes desta ... Y hasta aquí son las quatro cabezas que dio a su Magestad la serenissima Emperatriz nuestra señora su hermana que las traxo de Alemania quando vino de allá. E. 4.ª, 64.” (ZARCO, 1930, pp. 623-625). En la entrega séptima del 21 de agosto de 1598: “*Veynte y dos caueças de entero relieue de chapas de cobre sinseladas: las seys de varones y las diez y seys de mugeres, con medio pecho, con cuello y rostros pintados al olio de encarnado, y lo cauellos, cuellos y medios pechos dorados*

dientes, de Santa Ines Virgen, y Martir<sup>1530</sup>, y otras Cabeças de las onze mil Virgenes, que entran en el numero que diximos; y de Cascos grandes, que están compuestos en forma de Cabeças, ay mas de sesenta, de valerosissimos Martires, sin otros cien despojos Santos, que mueuen à suma reuerencia<sup>1531</sup>.

---

*con azogue, y las barbas de los varones doradas y retocadas; y todas mayores que el natural y degolladas por las gargantas, con sangre en las degolladuras, que su Magestad mandó hazer para relicarios ... E. 7.ª fol. 116 r. l. y M. V. 5 v. [anota Zarco: Algunas de estas cabezas las doró Juan Gómez ...]" (ZARCO, 1930, pp. 648-649). En la Entrega octava de septiembre de 1611: "Quarenta y quatro caueças de cobre, los cuellos y rostros encarnados y lo demás dorado, que las veynte y seys siruen para caueças de sanctos, y la diez y ocho para caueças de sanctas en los relicarios vaxos de la yglesia, y son los que hiço Joan de Arphe. E. 8.ª, folio 20 v. l. y M. al fin." (ZARCO, 1930, p. 649). Según ha estudiado Fernando A. Martín los veintidós bustos relicarios de cobre policromado descritos en la entrega séptima llevan todos ellos la marca de Juan de Arfe, siendo la primera tanda que realizó el maestro tras la firma del contrato en 1597. La segunda tanda sería la que se describe en la entrega octava de 1605-1611, policromada por Fabricio Castello, presentando alguna de las piezas la marca del yerno de Arfe, Lesmes Fernández del Moral (vid. MARTÍN, F. A., 1986, p. 178-183; 1998, pp. 507-508).*

<sup>1530</sup> Fray José de Sigüenza: "*Y antes que descendamos de lo que es cabezas y de sus partes, advierto lo que ya toqué en otra parte: que tenemos una quijada entera con muchos dientes de la santa virgen y mártir Inés [...]" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). Aparece descrita en la Entrega séptima de 1597-1598: "La Quixada entera de Sancta Ynés Virgen y Mártir, con tres muelas, y un pedaço de la misma Quixada roto, guarneçida de plata blanca, y dorada, con tres pies hechos de garras, y dos turquesas, y tres pedreçillas azules falsas, labor antigua, con una figura chiquita de plata dorada de la misma sancta, con una palma en la mano, y un corderito al pie. [...] Quitose esta sancta Reliquia desta guarniçion antigua y púsose en un cartonçillo de tela de plata carmesí y franjillas de oro y acomodóse en el hueco que tiene la peana de la cruz de plata dorada que se contiene arriba en esta misma entrega."* (ALCÁZAR [1619, p. 215] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p.535, nota 48). Jehan Lhermite recuerda una reliquia pequeña de Santa Inés junto con otras dentro del anillo del cuello de una de las cabezas de las once mil vírgenes, en la segunda grada del altar de San Jerónimo (LHERMITE [1597] 2005, p. 353). En la quinta grada del mismo altar también menciona otra reliquia, sin especificar relativa a la misma santa (*Ibid.* p. 357). En la sexta grada recuerda una pequeña reliquia de Santa Inés sin especificar, dentro de un relicario "[...] en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez. [...] Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja [N. del Ed.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]" (*Ibid.* p. 358).

<sup>1531</sup> Fray José de Sigüenza: "[...] y otras de las once mil vírgenes [...] y otros cien santos despojos que merecen suma reverencia." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). Para los bustos relicarios descritos en los libros de Entregas, *vid. supra*, nota 45 y la documentada transcripción e interpretación hagiográfica de fray Francisco de Alcázar (ALCÁZAR [1619] pp. 743-745). Juan Alonso de Almela menciona en el altar de San Jerónimo varias reliquias "[...] de las once mil vírgenes [...]" (ALMELA [1594] 1962, p. 38) y en el de la Anunciación un cofre "[...] con muchos huesos de Santa Úrsula y sus compañeras." (*Ibid.* p. 39). Jehan Lhermite menciona numerosas cabezas y reliquias referidas a las once mil vírgenes, la mayoría donadas por el duque de Alba. En la primera grada del altar de la Anunciación: "*Primeramente. Una cabeza de las once mil vírgenes que el difunto duque de Alva trajo de Colonia en los tiempos en que gobernaba en los Países Bajos.*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 334). La descripción del contenido de la misma grada se cierra también con "[...] una cabeza de las once mil vírgenes, que es una de las ocho que trajo el mencionado duque de Alva." (*Ibid.* p. 336). En la segunda grada del mismo altar, otras dos: "*Una cabeza de las once mil vírgenes, y es una de las ocho que el duque de Alva trajo de Colonia. [...] Una cabeza de las once mil vírgenes, de las que trajo el duque de Alva.*" (*Ibid.* p. 340). En la misma grada: "*En un cofre de plata hay un hueso de san Egno, marido de santa Úrsula [...] algunas reliquias pequeñas de la misma santa Úrsula. [...] y varios otros grandes y pequeños huesos de las once mil vírgenes [...] Hay encima de este cofre una cabeza de plata que pertenece a una de las mencionadas once mil vírgenes, la cual fue donada por el duque de Terranova cuando vino de Colonia. Y en el cuello de esta cabeza hay un "Agnus Dei" de oro y de plata muy rico.*" (*Ibid.* p. 341). En la tercera grada: "*Una cabeza de las once mil vírgenes, que es también una de las ocho que trajo el duque de Alva. [...] Una cabeza de las once mil vírgenes, que es una de las cuatro que el capítulo de Colonia dio a la Serenísima*

## Braços de Santos.

Despues desto, es tan grande el numero de Braços, ò la mayor parte dellos, y Huesos, y Canillas principales, que se llaman Reliquias Insignes, que no se hiziera creyble, sino estuuieran ya reducidos à quenta, porque passan de seiscientos<sup>1532</sup>. Haremos memoria de algunos; y sea el primero el del Santo Martir, y Patron de esta Casa San Lorenzo, que vino de Saboya, donde le auia embiado San Gregorio Papa; es el Hueso principal del Codo al ombro; està en vn braço de Plata, d ehechura tan antigua, que dà suficiente testimonio<sup>1533</sup>.

Otro ay del Insigne Patron de España Santiago Apostol, que tantas vezes con la Espada ha sido terror de los Moros<sup>1534</sup>. Otro de S. Bartolomé Apostol<sup>1535</sup>. Otro de la Madalena<sup>1536</sup>; y otro entero con la

---

*reina Ana cuando pasó por allí para casarse en España. [...] Una cabeza de las once mil vírgenes, una de las cuatro que el capítulo de Colonia dio a la mencionada reina. [...] Dos huesos, uno de santa Úrsula y otro de santa Cornile, su compañera, y los envió el mencionado emperador Maximiliano II. La cabeza de santa Benigna, virgen y mártir, y la dio la emperatriz. [...] También otras dos cabezas de las once mil vírgenes, que son las dos restantes de las cuatro que dio el mencionado capítulo de Colonia.” (Ibid. pp. 341-342). En la cuarta grada: “Dos cabezas de vírgenes, una de santa Undelina, reina de Sicilia, y otra de una de las once mil vírgenes, las cuales tuvo el cardenal de Auguste, Otto Truches [N. del T.: Othon Truchsess, barón de Waldbourg, que regentó el episcopado de Augsburgo (Augusta Vindelicorum) desde 1543 hasta su muerte, acaecida en Roma en 1573 ...], de la cámara dorada que edificó la reina Helena, madre del emperador Constantino, en Colonia.” (Ibid. p. 343). En la quinta grada: “[...] Otra también completa que envió el duque de Alva desde Colonia y también otros trozos de cabeza de las once mil vírgenes. [...] Un pequeño mueble de madera de ébano guarecido de plata y dentro de él reliquias [...] de una de las once mil vírgenes [...]” (Ibid. pp. 344-345). En la segunda grada del altar de San Jerónimo: “La cabeza de santa Marta, una de las once mil vírgenes. [...] Otra de las mencionadas once mil. [...] Encima de este cofre, una cabeza de las once mil vírgenes [...]” (Ibid. pp. 352-353). En la tercera grada del mismo altar otras cuatro cabezas de las once mil vírgenes sin especificar procedencia (Ibid. pp. 354-355). En la sexta grada: “[...] dentro de un cofre forrado con terciopelo carmesí, que sirve de pedestal, una cabeza de las once mil vírgenes [...] En un cofrecillo forrado de terciopelo carmesí, una cabeza de santa Dialina, una de las once mil vírgenes. Y la dio la emperatriz.” (Ibid. pp. 357-358).*

<sup>1532</sup> Fray José de Sigüenza: “Brazos de santos. De brazos enteros o la mayor parte de ellos, y huesos y canillas principales, que se llaman reliquias insignes, hay un número grande; no parece creíble si no estuvieran contados, y es cierto pasan de seiscientos.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363).

<sup>1533</sup> Fray José de Sigüenza: “Porque hagamos memoria de algunos, sea el primero el del santo mártir y patrón de la casa, San Lorenzo. Este vino de Saboya, donde lo había enviado San Gregorio, Papa; es el hueso principal del codo al hombro, que allí no hay más de uno, y del codo abajo hay dos. Está en un relicario de plata en forma de brazo, hechura antigua, que da el mismo suficiente testimonio.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). Esta reliquia es la primera que según fray José llega al Escorial en la temprana fecha de 1568: “Luego cómo se puso aquella Iglesia de prestado en alguna forma y se bendijo, envió para consuelo y alegría de los nuevos hijos de San Lorenzo el brazo de tan santo patrón, porque quien pensaba tirar tanto en su servicio la barra, necesidad tenía de tan fuerte brazo. Está guarnecido en un brazo de plata, labor antigua que sin otro testimonio arguye verdad y probanza legítima.” (SIGÜENZA [1605, L. III, D. V] 1986, p. 38).

Aparece descrito en el inventario de la Entrega primera (1571-1574): “Un braço del bienaventurado sanct Lorenzo, que envió a su Magestad el Duque de Saboya, metido en otro braço de plata alçada desde el cobdo a la mano, con su mano de plata alçada, como que está snatiguando; labrado todo a lo antiguo... I. y M. B. I v. E. 1.<sup>a</sup> 4.” (ZARCO, 1930, p. 613). Jehan Lhermite recuerda en la primera grada del altar de San Jerónimo: “Un brazo de san Lorenzo que fue sacado de Constantinopla el año 1203.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 348).

<sup>1534</sup> Nada comenta Sigüenza de esta reliquia que introduce Santos en segundo lugar, después de la de San Lorenzo. Del apóstol Santiago Lhermite menciona en la cuarta grada del altar de San Jerónimo: “Dos huesos de San Felipe y de Santiago, uno de un palmo y el otro de tres dedos. Y lo envió el cardenal de Augsburgo.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 356).

mano, que aun se tiene su pellejo, de vn Niño Inocente<sup>1537</sup>; buena dicha le mando en sus fauores del Cielo, al que tiene tales braços de su parte para conseguirlos.

Ay tambien el jamas torcido braço del Santo Martir Es- / [1657, fol. 39] Español Vicente, natural de Huesca<sup>1538</sup>; y el de la Santa Virgen, y Martir Águeda, entero todo, con su pellejo, y mano, puesto en vn

---

<sup>1535</sup> Fray José de Sigüenza: *"Otro hay de San Bartolomé, Apóstol, y de nombre propio Natanael, el primero que en el Evangelio llamó a Jesucristo Hijo de Dios, porque San Felipe, su compañero inseparable, no le dijo más de que habían hallado al Mesías o al Cristo y ungido."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). En los inventarios se mencionan dos canillas del brazo de San Bartolomé, una en la Entrega primera y otra en la séptima (vid. ALCÁZAR [1619, pp. 524-525] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 537, nota 52.). Juan Alonso de Almela sitúa en el altar de San Jerónimo: *"Un cofre debajo con huesos de San Bartolomé Apóstol"* y *"Dos cofrecitos con reliquias de San Felipe y San Bartolomé [...]"* (ALMELA [1594] 1962, pp. 37-38). Lhermite recuerda en la primera grada del mismo altar: *"Un cofre de plata en el cual hay un trozo de la piel de san Bartolomé apóstol. Y la dio don Rodrigo de Sandi, marqués de la Provera, de la iglesia parroquial de Fuentes, y fue depositada aquí en el año 1593."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 349).

<sup>1536</sup> Fray José de Sigüenza: *"Otro hay de la apostólica Magdalena [...]"* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). Esta reliquia aparece descrita en el inventario de la Entrega séptima de 1597-1598 (vid. ALCÁZAR, 1619, p. 643). En relación a la santa, fray José había mencionado un poco antes: *"[...] un diente [...]"* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363), reliquia que Santos omite aunque no se les había pasado por alto ni a Almela: *"[...] hay reliquias de la Magdalena, y entre ellas, un buen pedazo de un hueso y un diente."* (ALMELA [1594] 1962, p. 38), ni a Lhermite, situándola en la grada pequeña del altar de la Anunciación: *"En un pequeño vaso de piedra de color marrón tostado un diente de santa Magdalena"* junto a: *"parte de sus cabellos"* y *"Un trozo de la seda que fue del adorno de su cabeza y un hueso pequeño de la misma."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 337). También menciona en la grada primera del mismo altar: *"Un trozo del hueso de la pierna de Santa Magdalena de 5 dedos de largo."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 336). Otro fragmento de reliquia de la Magdalena ocupaba una de las cuarenta bellotas de cristal del relicario en forma de roble regalado a Felipe II por el cardenal de Médicis (*Ibid.* p. 344). En la primera grada del altar de San Jerónimo, en un relicario dedicado a *"santa Charissima"*, en forma *"de cabeza de plata en cuyo cuello hay un anillo de oro en forma de libro, donde hay pequeñas reliquias como las de [...] santa María Magdalena [...]"* Y fue este relicario de la reina doña Ana y fue depositado allí el año 1572." (*Ibid.* pp. 347-348). En la grada pequeña del mismo altar una reliquia de santa María Magdalena, dentro de un relicario *"[...] en forma de custodia [...]"* Y lo dio el duque de Medina Celi en 1586". (*Ibid.* pp. 350-351). En la misma grada refiere sin especificar otra reliquia de María Magdalena dentro de *"[...] un canastillo de plata [...]"* (*Ibid.* p. 351). En la tercera grada también menciona una reliquia referida a la misma santa dentro del relicario *"[...] muy rico en forma de capilla [...]"* (*Ibid.* p. 354) enviado a Felipe II por el Duque de Mantua.

<sup>1537</sup> Fray José de Sigüenza: *"Y el bracico entero con la mano, que aún se está con su pellejo, de un niño inocente."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). Se describe en la Entrega cuarta de 1584 entre las reliquias enviadas por el cardenal Borromeo: *"Un braçito de uno de los S. tos Inocentes, con su mano, y pellejo. Y caren seca, y los huesos de en medio terçio del braço sin carne, que tiene de largo una ochava."* (ALCÁZAR [1619, p. 135] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 537, nota 54).

<sup>1538</sup> Fray José de Sigüenza: *"Y el brazo fuerte, jamás torcido, de San Vicente, mártir español, natural de Huesca [...]"* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 363). Se describe en la entrega sexta de 1593: *"Un hueso de canilla de Braço del Bienaventurado Sanct Viçente Martyr Español en Valencia que tiene de largo una terçia y una pulgada, parece ser la canilla del cobdo al hombro, y está todo entero, el qual dicho Hueso y Reliquia estaba en el monesterio de sancta María la Real de la Çiudad de Najera que es de la orden de Sanct Benito [...] puesto en un Braço de cobr dorado, con una mano de plata los dos dedos alçados, y los otros baxos, para que le truxesse y entregasse a su Magestad..., y en doce días del mes de agosto deste presente año de quiniento y noventa y tres le entregó por mandado de su Magestad al dicho Antonio Voto, su guardajoyas [...]"* (ALCÁZAR [1619, pp. 177-178] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 537, nota 55). Lhermite no lo menciona aunque del mismo santo, recuerda una reliquia, sin especificar, en la tercera grada del altar de San Jerónimo dentro de un rico relicario *"[...] en forma de capilla [...]"*, enviado a Felipe II por el duque de Mantua. (vid. LHERMITE [1597] 2005, p. 354). Lo mismo en la quinta grada (*Ibid.* p. 357).

braço de Plata<sup>1539</sup>. Otro de San Ambrosio, Doctor de la Iglesia, y brazo de tanta fuerça, que derribò à sus pies à aquel valiente, y piadoso Emperador Teodosio Español.<sup>1540</sup> El de Santa Barbara<sup>1541</sup>; el de San Sixto

---

<sup>1539</sup> Fray José de Sigüenza: “[...] y el de la santa virgen y mártir Agueda, de noble sangre, aunque, según su doctrina, más noble por ser sierva de Jesucristo; está todo entero con su pellejo y mano, en un rico brazo de plata.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, pp. 363-364). Este relicario, que no mencionan ni Almela, ni Lhermite, aparece descrito prolijamente en el inventario de la Entrega séptima de 1597-1598: “Un Relicario de latón dorado auadrado, de cinco sesmas de alto que tiene peana quadrada sinçelada de medio relieve, y una bassa alta con quatro cartelas, sobre que assienta una linterna quadrada de media bara de alto a manera de torre con sus molduras, y quatro viriles Christalinos, y en lo alto su frisso y cornixa, y en las esquinas de la cornixa quatro pirámides pequeñas con sus bolas, que sirven de remates en las quatro esquinas, y en lo alto de la cornixa una copula con ocho cartelas de dos en dos, y un remate de una Urna con su pyrámide quadrada, y una bola con una Cruçetica por remate ençima dello, todo gravado, y dorado: y dentro del dicho Relicario, un Braço desde el cobdo a la mano, y la mano entera con todos sus dedos, pellejo y carne de Señora Sancta Agueda, que es el braço y mano derecha, en el dedo pulgar, y en el pequeño dos sortijas que parecen de plata dorada con un braçalete, y otras piezas de la dicha plata dorada y engastes de piedras sembradas y sobrepuestas por todo el dicho Braço, la qual dicha Reliquia dio a Su Magestad Doña Margarita de Cardona...” (ALCÁZAR [1619, pp. 198-199] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 538, nota 56).

<sup>1540</sup> Fray José de Sigüenza: “Y también el brazo de San Ambrosio, gravísimo Doctor de la Iglesia, brazo de tanta fuerza, que derribó a sus pies aquel valiente y pío Emperador Teodosio, español.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). Se describe en el inventario de la Entrega séptima: “Una canilla entera de Braço de sanct Ambrosio Arzobispo de Milan con su choqueçuela por la una parte, y por la otra sin ella, metida en un Braço antiguo de madera, y la dicha canilla tiene, una quarta y una pulgada de largo. [Al margén: Quitóse esta Sta. Reliquia deste Braço antiguo y púsose en un nuevo de Bronce dorado de los que se hicieron en Sevilla.” (ALCÁZAR [1619, p. 324] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 538, nota 57). De forma genérica recuerda Lhermite en la primera grada del altar de San Jerónimo: “[...] otras varias reliquias [...] pequeñas y medianas, y de varios otros santos, como [...] Ambrosio [...]” (LHERMITE [1597] 2005, p. 349).

<sup>1541</sup> Fray José de Sigüenza: “Está aquí también el brazo de Santa Bárbara [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). Se describe en la Entrega séptima dentro de un relicario “[...] de latón dorado, ochavado, que tiene peana de ávano quadrada, que tiene quatro bolas por pies, y quatro por remate dos en cada esquina, y en el Relicario dos cuerpos a manera de torre, el primero con su peana, frisso, y cornixa, y seys columnas redondas, estriadas, torçidas, y en cada ochavo una portada quadrada con su ventana en lo alto, y sus viriles, y encima de la cornixa unas barandillas, con sus balaustres, y ocho pyrámides: y en el cuerpo alto con otras ocho portadas, las quatro en redondo y las quatro quadradas y su peana y cornija con otras ocho pyrámides por remate de la cornixa y un cimborrio en lo alto labrado de escamado con un capitel, y una bola cruz...” (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 538, nota 58). Almela sitúa en el altar de la Anunciación: “[...] dos pirámides, una con una canilla de Santa Barbara [...]” (ALMELA [1594] 1962, p. 39). Lhermite menciona en la cuarta grada del relicario de la Anunciación: “Un hueso de santa Bárbara, virgen y mártir, de un palmo de largo, y lo envió el arzobispo de Triers [Tréveris].” (LHERMITE [1597] 2005, p. 342). En la primera grada del altar de San Jerónimo, en un relicario dedicado a “santa Charissima”, en forma “de cabeza de plata en cuyo cuello hay un anillo de oro en forma de libro, donde hay pequeñas reliquias como las de [...] santa Bárbara [...] Y fue este relicario de la reina doña Ana y fue depositado allí el año 1572.” (Ibid. pp. 347-348). En la cuarta grada del mismo altar, menciona sin especificar, otra reliquia de Santa Bárbara, en unos cofrecillos dentro de “[...] un relicario en forma de templo de oro, de plata y lapislázuli [...] Y los envió el Duque de Florencia.” (Ibid. p. 356). En la quinta grada menciona: “Una costilla de santa Bárbara y otras varias reliquias de la misma [...]” (Ibid. 357). En la sexta también recuerda una pequeña reliquia de Santa Bárbara dentro del relicario “[...] en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez. [...] Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja [N. del Ed.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]” (Ibid. p. 358).

Papa, compañero de nuestro Laurencio<sup>1542</sup>; el de San Ibon, y otros infinitos braços, de quien podemos fiar el buen despacho en los mas arduos negocios de nuestra saluacion, que son los que deuemos traer siempre entre manos<sup>1543</sup>. Muchos de los que quedan en silencio, son de aquellos dos Santos Esquadrones, que pelearon debaxo de las Vanderas de San Mauricio, y Santa Vrsula<sup>1544</sup>.

Tambien ay vna mano del Papa San Sixto, que deue de ser la misma, con que entregò à San Laurencio los Tesoros de la Iglesia, que le auian dado los dos Filipos Emperadores Padre, E hijo; y aqui donde està parece que haze lo mismo<sup>1545</sup>; acompaña vn dedo del mismo Martir Laurencio; y otro de la Santa Matrona Ana, en dos Relicarios muy costosos, dedos que se meten por los ojos, y tocan en el coraçon<sup>1546</sup>. Largo Arancel, y Padron se podia hazer en esta Santa Anotomia, de otros muchos Huesos, y

---

<sup>1542</sup> Fray José de Sigüenza: *"Está aquí también el brazo de [...] San Sixto, Papa, compañero de nuestro Lorenzo."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). Lhermite menciona en la segunda grada del altar relicario de la Anunciación: *"Otras dos pequeñas reliquias de [...] san Sixto papa [...]"* (LHERMITE [1597] 2005, p. 341).

<sup>1543</sup> Fray José de Sigüenza: *"El de san Yvon y otros infinitos que no puedo detenerme a contar, todos dignos de eterna reverencia, brazos de los que podemos fiar los más arduos negocios que se nos ofrecen, y son los de nuestra salud y almas, y rogarles humildemente presenten nuestras peticiones sobre la pretensión del Reino del cielo que traemos entre manos."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). Según describe fray José en el discurso dedicado a la "Feliz muerte del Rey don Felipe II": *"Con las reliquias de San Ivón tenía devoción particular y quiso que le leyese su vida algunas veces, porque es como la de otro San Francisco."* (Ibid. [1605, L. III, D. XX] 1986, p. 177). Esta reliquia se describe en el inventario de la Entrega sexta de 1593: *"Un Hueso de Canilla de Braço de Sanct Yvon confessor natural de la villa de Martín, cerca de la ciudad de Antiquer en la Bretaña es del cobdo al hombro, y tiene de largo una terçia y dos dedos, y por la una parte del Juego del cobdo le faltan dos pedaços, que parece averse asserado del, el qual fue trasladado de la yglesia catedral Trecorense de Sanct Tugdual en Bretaña a instançia y Petición de Don Diego Brochero Preceptor de la gente de guerra del Rey Don Philipe nuestro señor, pedido a Don Diego Flovoth Arçediano mayor de la dicha yglesia, y por él fue mandado dar, y embiado su Su Magestad, como parece por dos testimonios escritos en pergamino, que ensí mesmo entregó con la dicha Reliquia, y junto con ellos dos quadernillos el uno de la vida, y el otro del offiçio del mismo Sancto, el qual se embió a su Magestad en un Braço de Plomo con su mano."* (ALCÁZAR [1619, p. 178] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 538, nota 60).

<sup>1544</sup> Fray José de Sigüenza: *"Muchos de estos que no nombro son de aquellos dos santos escuadrones que pelearon debajo de la bandera de San Mauricio y de Santa Ursula, mártires los unos, vírgenes y mártires las otras."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). Sobre las reliquias de Santa Úrsula y las Once mil vírgenes *vid. supra*, nota 47, sobre las de San Mauricio y los mártires tebanos, *vid. supra*, nota 22.

<sup>1545</sup> Fray José de Sigüenza: *"También hay una mano del Papa Sixto; creo que es la misma con que entregó a San Lorenzo los tesoros de la Iglesia que le habían dado los dos Filipos, Emperadores, padre e hijo, y aquí donde ahora está parece está haciendo el mismo ofiçio [...]"* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). La mano del papa se describe en el inventario de la Entrega sexta de 1593: *"Un Brazo de Plata dorada lisso con su mano los dos dedos derechos, y los demás recogidos, y dentro del una mano de Sant Sixto papa y mártir, es desde el juego de la Palma, hasta los primeros huessos de la mano, y sólo ay tres huessos de los tres dedos, y faltan los demás, está con su cuero y niervos, consumida la carne ... Diole a su magestad la serenissima emperatriz María."* (ALCÁZAR [1619, p. 165] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 539, nota 62). Juan Alonso de Almela recuerda en el altar de San Jerónimo *"[...]una reliquia grande del Pontífice San Sixto Mártir."* (ALMELA [1594] 1962, p. 37). LHermitte la sitúa en la primera grada del altar de San Jerónimo: *"Una mano de san Sixto, papa y mártir, que dio la emperatriz."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 349).

<sup>1546</sup> Fray José de Sigüenza: *"[...]un dedo del mismo mártir San Lorenzo y otro de la santa matrona Ana, en sendos relicarios muy preciosos, que, por mucho que lo sean, es para ellos poco, que están hechos a tocar mayores cosas."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). En el inventario de la Entrega séptima del 7 de noviembre de 1597 se describe: *"Otro relicario pequeño de plata dorada, en que se puso un dedo del Señor Sanct Lorenzo ..., que tiene de alto una cuarta con pie y bassa, y sobre ella una*



Reliquias del pecho, garganta, y costillas, y otras partes, que están aquí en ricos engastes, y Vasos, y algunas con particulares Indulgencias, como la de San Albano, costilla hermosamente guarnecida, embiada del Papa Clemente, al Rey Filipo Segundo, para la hora de su muerte<sup>1547</sup>, y las que embió el Duque de

---

*moldura, en que assienta un cañón de christal, con su cornixa y cimborrio, y una cruz por remate y tres cartelas que le abrazan de alto abajo, con sus tornillos; sobrepuesto de óvalos y cartelas, labrado de recercado, que pessó el dicho relicario, después de dorado, sin christal ni reliquia, dos marcos y tres ochauas... El cañón era de los que se compraron de Joan Pablo Cambiago. E. 7.ª, fols. 22 v.-23 r. l. y M. Q. 6 r.” (ZARCO, 1930, vol. 96, p. 641). Almela lo menciona en el altar de San Jerónimo entre otras reliquias del santo: “[...] un hueso del dedo y dos dientes [...]” (ALMELA [1594] 1962, p. 38). Lhermite no lo recuerda. Con respecto al dedo de Santa Ana figura en el inventario de la Entrega quinta de 1586: “Un Dedo Pulgar con su Uña Carne y cuero, todo entero, de Señora Sancta Ana, puesto en un esgaste, y el engaste en un floronçico de Plata dorada” dentro de un relicario “redondo pequeño de oro, del tamaño de un Real de a ocho en forma de Agnus Dei, que por la una parte tiene el Cordero, y por la otra un hueco con un viril, y debajo del en el hueco, tres pedaços de madera que parece de Lignum Crucis, puestos sobre una hoxita de oro... y a la redonda del dicho viril unos floroncillos de oro, con quatro engastes; dos Rubíes tablas, y uno de un Rubí cabuxón pequeño, y otro de una Turquesa; y entre cada engaste, una perla redonda guaxada, con una cinta de seda blanca revuelta al dicho Relicario.” (ALCÁZAR [1619, pp. 149-151] citado en: BLASCO, 1999, t. II, pp. 539-540, nota 64). Lhermite menciona en la grada pequeña del altar de la Anunciación: “Un dedo de santa Ana, madre de Nuestra Señora. Lo envió la emperatriz.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 338). En la primera grada del altar de San Jerónimo, en un relicario dedicado a “santa Charissima”, en forma “de cabeza de plata en cuyo cuello hay un anillo de oro en forma de libro, donde hay pequeñas reliquias como las de santa Ana [...] Y fue este relicario de la reina doña Ana y fue depositado allí el año 1572.” (Ibid. pp. 347-348). En la misma grada: “En un relicario de oro y cristal en forma de “Agnus Dei” hay pequeñas reliquias de [...] santa Ana [...]” (Ibid. p. 350). En la grada pequeña también recuerda una reliquia relativa a San Ana dentro de un relicario “[...] en forma de custodia [...] Y lo dio el duque de Medina Celi en 1586”. (Ibid. pp. 350-351). En la segunda grada del mismo altar, otras reliquias pequeñas, entre otras de Santa Ana, dentro del anillo del cuello de una de las cabezas de las once mil vírgenes (Ibid. p. 353). En la sexta grada sitúa una pequeña reliquia de Santa Ana dentro de un relicario “[...] en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez. [...] Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja [N. del Ed.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]” (Ibid. p. 358).*

<sup>1547</sup> Fray José de Sigüenza: “Aquí, antes de pasar más adelante en esta santa anatomía que voy haciendo, pudiera hacer un largo arancel y padrón de otras muchas reliquias, huesos del pecho, garganta, hombros, costillas y otras partes que aquí están, en ricos engastes y relicarios, y algunas con particulares indulgencias, concedidas de los Papas, como la de San Albano, costilla hermosamente guarnecida (como ya dije) enviada de nuestro Papa Clemente (que hoy vive) al Rey don Felipe [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). En el inventario de la Entrega séptima del 7 de noviembre de 1597 se describe: “Un relicario de plata blanca, sobrepuesto de piezas y engastes de oro, de pie de alto, con bassa y balaustre; en el pie tiene doce engastes con doce rubíes, y doce florecillas entre los engastes; y en la subida del pie tiene veynte ramillos largos, que suben de alto abajo, y en la bassa cuatro engastes con cuatro rubíes y cuatro florecillas, y entre ellos y en el balaustre cuatro seraphines, y más arriba otras quatro florecillas; y sobre este pue y balaustre assienta un medio círculo de una cuarta de diámetro, hecho de dos chapas de plata sinclada, sobrepuestas en ella diez rosetas de oro, con nueve engastes de rubíes, que a la una le falta un engaste, con dos viriles christalinos, con viseles de oro por las junturas, y sobre los cabos y cortes del medio círculo dos buxeticas de plata blanca con cuatro rubíes engastados, y cuatro florecillas, y un ramillo en cada una con florecillas, y en cada uno tres rubíes y una esmeralda muy chiquitos, engastados, y dentro desde medio círculo está una costilla del gloriosos mártir Sanct Albano, que recibió la corona de martyrio en Inglaterra; y en el medio de este medio círculo está un redondo, a manera de cerco de Agnus Dei, hecho de chapa de plata, con quatro engastes de rubíes y seys florecillas de oro ...; y sobre este cerco assienta una peana de chapa de plata cuadrada, con cuatro engastes de rubíes; y sobre ella está la figura del dicho Sancto de relieue entero, de plata, con capa pontifical de oro esmaltado de azul y negro, con la caueça en un plato en la mano derecha, y una palma en la izquierda, esmaltado el dicho oro de colores, que tiene media vara de alto; y en el medio

Mantua, con Jubileo, el día de San Juan Bautista; mas es hazer incomportable esta Relacion; baste dezir de las Reliquias Insignes<sup>1548</sup>.

---

del cerco de la costilla un escudo de las armas del papa Clemente octauo, esmaltado de colores, y una tarjeta de oro por la otra parte con un letrado que dice: "S. Albani Prothomartyr Angliac"... El cual dicho relicario y reliquia embió a su Magestad la Sanctidad del dicho papa Clemente octauo con Joan Francisco Aldobrandino, Capitán general de la Iglesia y su sobrino ..., E. 7.<sup>a</sup>, folios 18 v. – 20 r. l. y M. Q. 4. v.-5 r." (ZARCO, 1930, vol. 96, pp. 639-640). El tema de las indulgencias lo refiere fray Francisco de Alcázar comentando que la reliquia iba acompañada de: "[...] un Breve dado en Roma, a veynte y nueve de noviembre, de mill y quinientos y noventa y quatro, por el qual conçede a su Magestad, y a los que con él se hallaren presentes en el sacrificio de la missa, que se ofreciere a Dios en el Altar en que se pusieren las dichas Reliquias çien años de indulgencia, y todas las vezes que su Magestad comulgare en el Altar en que estas Reliquias estubieren collocadas, y al cabo en el artículo de muerte teniéndolas delante, y pronunçando el dulce nombre de Jesús con la boca, o con el corazón indulgencia Plenaria, y le hecha su bendicion, como todo esta dicho por el dicho Breve original, que con el dicho Relicario entrego." (ALCÁZAR [1619, pp. 198-199] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 540, nota 64). Fray José de Sigüenza recuerda la importancia y singularidad de las indulgencias de esta reliquia en el discurso dedicado a la "Feliz muerte del Rey don Felipe II": "Mandó que le trajesen algunas de las santas reliquias con solemnidad eclesiástica [...] Hízose así [...] una costilla del Obispo San Albano, que le había enviado el papa Clemente VIII, guarnecido harto bien, con una indulgencia plenaria para el punto de su muerte, y otra muy singular, que no me acuerdo haberse concedido a otro: que cualquier sacerdote que dijere por él misa en esta su casa, en cualquier altar y cuantas veces quisiere, saque su ánima del Purgatorio." (SIGÜENZA [1605, L. III, D. XX] 1986, p. 177).

<sup>1548</sup> Fray José de Sigüenza: "[...] y otras que están en otro singular relicario, que envió el Duque de Mantua, con Jubileo el día de San Juan Bautista; más no se sufre detenerme tanto que se vaya haciendo incomportable esta relación y este volumen; basta decir algo donde se hallare alguna razón particular o la reliquia es insigne." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 364). Jehan Lhermite recuerda al respecto en la tercera grada del altar de San Jerónimo: "Un relicario muy rico en forma de capilla" con multitud de reliquias que "[...] en compañía de otra que es de san Lorenzo, que es la mayor de todas, envió el duque de Mantua junto con ciertas indulgencias que se ganan el día de san Juan Bautista." (LHERMITE [1597] 2005, p. 354). En el inventario de la Entrega sexta del 30 de junio de 1593 se describe prolijamente un suntuoso relicario enviado por el Duque de Mantua, aunque nada se comenta acerca de las indulgencias: "Un relicario, hecho a manera de humilladero, de christal, guarnecido de oro y plata dorada, con diversas reliquias, piedras y figuras, que tiene peana quadrada sobre que asienta todo él, y sobre esta peana asienta una mesa ochauada de plata dorada, que tiene tres dedos de alto, con frisso y cornixa. En los quatro ochauos de la delantera de las puertas del relicario tiene en cada uno una piedra lapislázuli [...] y en cada delantera debajo de los pedestales que reciben las columnas tiene dos caxoncitos de plata dorada cuadrados con un jaspe colorado en redondo en la delantera de cada uno, guarnecido de una moldura de plata dorada, con un muelleco y un botón por remate que sirve de muelle para cerrar el cajón y metelle y sacalle. En las quatro delanteras tiene unos triangulitos de jaspe verde que hazen quadro con sus tapadores de christal, y dentro dellas diuersas reliquias ... Sobre esta messa assientan ocho pedestales de diversos jaspes, y sobre cada uno dellos dos columnas de christal, con bassas y capiteles de plata dorada, que son diez y seys columnas en todas, y a las espaldas destas columnas tiene diez y seys pilastras del mismo christal, con vasas y capiteles de plata dorada y entre cada dos pilastras tiene un nicho de christal, y en cada nicho hay una figura de plata dorada de relieve pequeña: la una de Sanct Pedro, otra de Sanct Silvestre, otra de Sanct Joan Baptista, y la otra de Santiago. Y en las quatro fronteras del dicho humilladero tiene quatro arcos redondos que cargan sobre ocho impostas, que forman las quatro puertas. Sobre estas columnas, nichos y portadas tiene una cornixa toda a la redonda de plata dorada, con diuersos jaspes engastados en los frissos, y sobre esta cornixa ençima de las quatro portadas vienen quatro frontispicios con los témpanos de lapislázuli, y sobre los resaltos de las cornixas tiene ocho pedestales con diuersos jaspes, y por remate de cada pedestal una buxetica de ágatha con un remate de oro que hace llamas esmaltado de roxo, y detrás de los dichos frontispicios y pedestales tiene una continuación de pedestales que ata los unos y los otros; y sobre esta continuación de pedestales assienta un cimborio quadrado tumbado de christal con una hojas de plata dorada en las esquinas, y sobre este cimborrio asienta un quadrado de plata dorada con los frissos de christal, labrado de hojas, y por remate en lo alto dél una crucetica de jaspe, guarnecida de oro

### Reliquia notable de san Lorenço.

No se puede dexar de referir aqui, antes que lleguemos à otras, la de nuestro Martir Español, y Patron S. Laurencio, que es la mitad del Hueso del anca, y el caso que sucedió con èl, milagroso; que queriendo el Papa Gregorio XIII embiar vna parte deste Hueso para este su Monasterio, mandò, que se partiesse con vna sierra hecha a pro- / [1657, fol. 39 vº] proposito, y en tres vezes que le asserraron, y la tercera delante del Pontífice, no le hizieron mas mella, que si no le huuieran tocado; y despues sin violencia, ni fuerça, se partiò èl mismo por medio, y por lo mas fuerte. Lo qual viendo los Ministros, dixeron admirados: este Santo, à España se quiere boluer. Assi lo refieren el testimonio, y letras de su Santidad<sup>1549</sup>.

---

[...] E. 6.ª, 12-22. [...]” (ZARCO, 1930, vol. 96, pp. 628-629). Aunque despojada de muchas de sus riquezas, esta pieza aún se conserva en El Escorial (P.N. Inv. nº 355, *vid.* MARTÍN, F. A., 1986, pp. 163-164). En el inventario de la misma Entrega se menciona otro relicario enviado por el duque de Mantua con una figura pequeña de San Silvestre, *vid. infra*, nota 76.

<sup>1549</sup> Fray José de Sigüenza: “*Así no se puede callar aquí, antes de llegar a otras reliquias insignes, de las canillas y piernas de aquella que toque en otra parte, que es la mitad del hueso del anca de nuestro mártir San Lorenzo, aunque muchos pensaron que era la paleta del hombro y espalda, de que yo desengañé a nuestro fundador. Pasó el caso milagroso de esta suerte. Queríale el Pontífice Gregorio XIII enviar una parte de este hueso para que enriqueciese con la joya tan grande y tan cierta este su monasterio. Mandó que partiese con una sierra aguda parte de él; probaron a serrar dos veces, y no le hicieron más mella que si fuera un diamante; dijéronselo al Papa; mandó probasen tercera vez, estando encima del altar de la Magdalena; tampoco hicieron nada, y, teniéndolo en las manos como medio desconfiados de partirlo con aquel instrumento que se había hecho muy a propósito para el efecto; teniéndolo, digo, en las manos, sin ninguna violencia, ni fuerza, se partió, no por lo delgado ni por donde pretendían, sino por medio y por lo más fuerte, que lo es mucho aquel hueso en aquella parte. Viendo los ministros el suceso milagroso, dijeron con admiración: Este santo a España se quiere volver. El testimonio y letras de Su Santidad lo refieren así.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, pp. 364-365). Fray José de Sigüenza había descrito en el libro III la llegada de esta reliquia junto con la cabeza de San Hermenegildo el 13 de abril de 1586, día de la festividad de este santo: “*Trajo [...] muy preciosas reliquias, entre ellas un hueso del anca del glorioso mártir Lorenzo, su Patrón y abogado, que con particular milagro, como diré en su lugar, quiso el santo mostrársele en ella propicio. [...] Hízoles un solemne recibimiento y procesión, a que se halló presente el Rey. El Papa Gregorio XIII concedió un Jubileo plenísimo para el día en que llegase a esta casa la reliquia milagrosa del hueso de San Lorenzo, y para que perpetuamente se ganase en todos los años tal día en el convento, por gozar de tantos favores juntos.*” (SIGÜENZA [1605, L. III, D. XIV] 1986, p. 106). Se describe en el inventario de la Entrega quinta del mismo año: “*Un Hueso del Hombro del Señor Sanct Lorenço, en que está el Hueco en que encaxa la choqueteçuela del Braço que el dicho Hueso tiene un Agujero natural en medio, y es triangulado, tiene por el triángulo más largo siete dedos, y por lo ancho seys, y un poquito más, envuelto en un tafetán Carmesí. Item con la dicha Reliquia entregó un testimonio escrito de mano en quatro hojas de Pergamino, de a folio común y en otra del Principio que no tiene escritura iluminada la figura del Señor Sanct Lorenço, con quatro escudos de Armas, adornado todo de Pilares frisso y cornixa de la dicha illuminacion: signado el dicho testimonio de Ascanio Macioto, Notario Cameral, y sola escrito y aprobado por el Cardenal Sabello Vicario General de Roma, y por Simón Gunecto Su Notario: enquadernado en Papelón, y terciopelo carmessí, comn un sello de çera colorada de las Armas del dicho Cardenal metido en una Caxuela de Plata dorada con tapador, pendiente en un cordón de Seda Carmesí y blanca. Por el qual dicho testimonio pareçe que estando un Hombro de Señor Sanct Lorenzo en la Yglesia Lateranense de la dicha çiudad de Roma, su sanctidad mandó cortar una parte del para embiar a Su Magestad, y yendo en cumplimiento dello a cortar la dicha parte del Hueso, con solemnidad y velas encendidas el Reverendíssimo vicario, Luys Saxo, y los Canónigos de la dicha Yglesia, y otras muchas personas en su acompañamiento, se sacó el dicho Hombro del Relicario en que estaba en custodia, para cortar la dicha parte, que se avía de embiar a su Magestad, y comneçandola a cortar con un cuchillo a manera de sierra, probando a cortar el dicho Hueso por una misma parte con el dicho cuchillo dos o tres veces, ni pudieron cortarle, y aviendo puesto la dicha*

---

[1667, fol. 41v<sup>o</sup>]<sup>1550</sup>

[...] Diò tambien la Reyna Doña Maria Ana de Austria vna Reliquia del mismo Santo en vna rica caja de oro esmaltado.

---

Ay tambien vn muslo del mismo glorioso Martir, entero, y con su pellejo tostado, y assado, y se ven en el las auerturas, y agujeros, que le hizieron con los garfios, y hurgones, con que le asian, y boluian sobre las Parrillas. El Relicario, en que se guarda, es de Piedras preciosas, y dorada Plata, con algunas piezas de oro esmaltadas, à manera de vna Torre, que se leuanta con dos ordenes de Colunas de finissimos Iaspes. Esta fue la primera Reliquia, que recibì el Fundador, en esta Casa del Inuicto Martir Protector suyo; y es la mayor, y mas preciosa<sup>1551</sup>. En otro Relicario de la misma forma, y valor, estàn otros dos Huesos de San Orencio, y Paciencia, Padres del mismo Santo, que de tales Arboles tal fruto<sup>1552</sup>.

---

*Reliquia sobre un Altar de Sancta María Magdalena de la dicha Yglesia apenas uvieron puesto el cuchillo en la dicha Reliquia, quando fuera de la intención del dicho Vicario y Canónigos, el dicho Hueso casi por medio se partiò, sin aver puesto fuerça ninguna, y luego todos los presentes dixeron a una voz. Dios lo quiere, Dios lo quiere. Todo lo qual consta y pareçe por el dicho Testimonio. [Al margen: Está en Sta reliquia en la figura de madera dorada del mismo Sto. en el Altar de nro. Pe. St. Hierónimo.]* (ALCÁZAR [1619, pp. 142-143] citado en: BLASCO, 1999, t. II, pp. 542-543 nota 66). Jehan Lhermite recuerda la historia milagrosa y sitúa la reliquia en la primera grada del altar de san Jerónimo, considerándola del hombro del santo y no del "anca", como Sigüenza se encargaría de precisar: "Un hombro de san Lorenzo que enviò el papa Gregorio XIII. Lo obtuvo de la iglesia Laterana de Roma, y quando pensaba partirlo por un determinado sitio, para muy grande admiración de los circunstantes, se abrió por sí solo en otro lugar. Se depositó aquí el año 1586. Y este mismo pontífice, en contemplación de esta santa reliquia, los días de san Hermenegildo concedió ganar un cierto jubileo a todos aquellos que visitaran esta iglesia un día como éste siendo colocada esta reliquia en un relicario que tenía la forma de la figura del santo, el cual tiene en el cuello una pequeña cruz de oro [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 348). Otro trozo de hombro de San Lorenzo sitúa en la grada pequeña del mismo altar: "[...] En una caja de plata, un trozo del hombro de san Lorenzo." (Ibid. p. 352). Almela menciona en el altar de San Jerónimo: "[...] un gran hueso de la espalda [...]" (ALMELA [1594] 1962, p. 37). Alonso de Villegas en su *Quinta parte de Flos Sanctorum* destaca entre las reliquias escurialenses: "[...] la que del famoso y ilustrissimo mártir san Lorenzo se halla: el qual tuvo por bien que gozasse esta real casa della, pues desde el cielo donde está su alma señaló la que de su cuerpo quiso que de Roma a ella se truxesse." (VILLEGAS, [1594, fol. 15] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 543, nota 66).

<sup>1550</sup> Idem: 1681, fol. 34v<sup>o</sup>; 1698, fol. 46.

<sup>1551</sup> Fray José de Sigüenza: "Otros huesos de esta misma parte (y aun enteros) pudiéramos referir; mas no apartemos éste de su compañero, que es el del muslo del mismo glorioso mártir que está aquí entero, con su pellejo tostado y asado, y se conocen en él las aberturas y los agujeros que le hicieron con los hurgones y garfios de hierro para que se turrase bien sobre la parrilla. Está este muslo puesto en un muy hermoso relicario de piedras y plata dorada y algunas piezas de oro esmaltadas, a manera de una torre que se va levantando con dos órdenes de columnas de finos jaspes; tiene una vara en alto, poquito menos, joya de mucha estima, sobre que podemos decir estriba la fundación de esta casa, porque fue de las primeras reliquias que trajeron a Su Majestad, que sea gloria, de su Patrón San Lorenzo, y la mayor y más preciosa." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 365). El secretario real Antonio Gracián Dantisco se hace eco de esta reliquia en su manuscrito *Declaración de las armas de San Lorenzo*: "[...] sus sanctas reliquias que oy se muestran en su sancta casa de St. Lorenzo el real, muestran en la carne asada las puncturas de los garfios, con que desde aparte (porque desde cerca no podían) le rodeavan en las

brasas.” (GRACIÁN, A. [1576, fol. 18] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 543, nota 67). Juan Alonso de Almela coloca esta reliquia en primer lugar, mencionando el relicario: *“En el relicario de junto a la puerta de la sacristía que tiene pintado al bienaventurado San Jerónimo hay lo primero, como fundamento de toda la casa, un muslo entero con su carne del glorioso San Lorenzo [...] en dos relicarios muy conformes, cual los ha hecho la piedad de nuestro católico Rey Don Felipe.”* (ALMELA [1594] 1962, p. 37). Jehan Lhermite no menciona el relicario pero sí la reliquia que sitúa en la primera grada del altar de San Jerónimo: *“Un muslo de este mismo santo enviado por don Frances de Alva de Montpellier en Francia.”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 348). El relicario, obra de Jacome Trezzo, aparece descrito en el inventario de la Entrega sexta del 30 de junio de 1593: *“Otro relicario hecho a manera de torre, seysabado, con pedestal con sus molduras de plata dorada sobre seys pies de cinco seysabos cada uno, y en el mismo pedestal seys christales prolongados pequeños a manera de antepechos; y sobre el pedestal seys columnas de jaspe colorado con vasa y chapitel de oro esmaltado de diuersas colores, y en cada seysabo una vidriera de christal de roca, guarnevida de plata dorada; y sobre las columnas su architraue, frisso, y cornixa, y en el frixo engastadas en oro veynte y quatro esmeraldas adiamantadas de buen color; y sobre la dicha cornixa de plata dorada con nueve balaustillos de oro en cada seysabo una pirámide del mismo jaspe de las columnas, de quatro dedos de alto, con vasa y chapitel de oro, y por remate en el chapitel de cada pyrámide una esmeralda redonda; y dentro del corredor assienta una linterna con su pedestal y seys columnas de jaspe, y arquitraue, frisso y cornixa de plata, de la hechura y manera que la primera orden, con treinta esmeraldas, la una un poco prolongada, y las demás quadradas, todas adiamantadas, cinco en cada seysabo engastadas en oro; y sobre la cornixa desta segunda orden asienta un cimborio redondo de christal con su frisso, guarnevido de oro y plata, y en cada esquina de la cornixa de la segunda orden un remate a manera de pyrámide del dicho jaspe guarnevido de plata dorada, que son seys en todos con una guarnicioncita de oro por remate de cada uno y en ella una esmeralda redonda del tamaño de una avellana con cáxcara; y en el remate del cimborio una grande esmeralda hecha a manera de linterna guarnevida de oro, y en lo alto por remate della una esmeralda redonda de buen color mayor que las demás redondas que van en el dicho relicario. Tiene de alto cinco sesmas que qual hizo Jacobo de Treço escultor de su Magestad para poner en él la reliquia del muslo de Sanct Lorenzo. E. 6.<sup>a</sup>, 24-26. I. y M. N. 5 r.”* (ZARCO, 1930, vol. 96, pp. 630-631).

A parte del muslo, Jehan Lhermite también recuerda las siguientes reliquias referidas a San Lorenzo, en la primera grada del altar de San Jerónimo: *“Algunos huesos chamuscados del mismo santo [...] Un hueso de un palmo y medio de largo que dio el Marqués de las Navas [...] Un diente que vino de un monasterio de monjas de Montpellier, en Francia. [...] Un diente maxilar que dio cierta señorita en Portugal, llamada doña Dorotea, mujer de un capitán, que obtuvo de una iglesia catedral de Juvenacio, y también un diente que envió el papa Gregorio XIII con una espada y otras reliquias de este santo.”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 348). En la misma grada menciona también Lhermite otra reliquia pequeña de “Laurentio” (Ibid. p. 349). En la pequeña grada “[...] que está entre dos” [...] *Sangre y una tibia de san Lorenzo que se ve enredada en un tafetán que envió el papa Gregorio XIII. [...] Una costilla también con sangre de san Lorenzo que se ve en ciertas reliquias de la ropa de este mismo santo. [...] Una costilla y un hueso de san Lorenzo que envió el arzobispo de Zaragoza: la costilla fue traída del monasterio de la santa Cruz de los Seros, en los arrabales de Jaca, de un relicario que allí hizo la reina doña Sancha, hija del rey don Ramiro, 1080, y el hueso de la iglesia de san Lorenzo en la mencionada Zaragoza. [...] En un relicario de oro y cristal en forma de “Agnus Dei” hay pequeñas reliquias de san Lorenzo [...] Fue donado el año de 1593. [...] En un cofre de cristal estaban las reliquias siguientes, todas de san Lorenzo: un hueso de dos de ancho y palmo y medio de largo, otros dos de ancho y cuatro de largo.”* (Ibid. pp. 350-351). En la tercera grada, entre las reliquias enviadas por el duque de Mantua en *“Un relicario muy rico en forma de capilla [...] otra que es de san Lorenzo, que es la mayor de todas [...]”* (Ibid. p. 354). En la cuarta grada también menciona sin especificar otra reliquia del santo: *“Un relicario y dentro de él las reliquias siguientes: san Lorenzo [...]”* (Ibid. p. 355) y *“En un relicario en forma de templo de oro, de plata y laspislázuli, dentro de una cajita, las cenizas de san Lorenzo [...] Y los envió el Duque de Florencia.”* (Ibid. p. 356). En la quinta grada, dentro del cofre con los huesos de los santos Justo y Pastor: *“[...] un relicario con unas reliquias de san Lorenzo, que envió el gran mastre de Malta.”* Y también: *“Tres huesos: uno de san Lorenzo, otro de Mauricio y el tercero de san Acatio. Y los dio la reina doña Ana.”* (Ibid. p. 357). En la sexta grada también menciona otra reliquia del santo entre las “[...]35 reliquias muy pequeñas [...]” del “[...] relicario en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí [...]” enviado por el obispo de Lieja, Gérard de Groesbeck (Ibid. p. 358). En la primera grada del altar de la Anunciación, Lhermite recuerda *“Un hueso de san Lorenzo de casi un palmo [...] el cual envió el Cardenal de Monte.”* (Ibid. p.

## Reliquia del Apostol San Pablo.

Otro Hueso ay del muslo del Apostol San Pablo, que por solo èl se puede llamar mil vezes dichosa esta Casa, como Roma, por tener los Cuerpos de los Principes de los Apostoles<sup>1553</sup>. De San Martin Obispo, ay otro Hueso del muslo, y otros muchos, que dexarè en silencio, por ser de Santos no tan conocidos de todos<sup>1554</sup>. Solo dirè de la Rodilla del glorioso Martir San Sebastian, que està toda entera, con parte del mismo pellejo, en vn Vaso de Cristal grande, con sobrecopa, y pie, bien guarnecido, que es de lo mas venerable, que ay en este Tesoro<sup>1555</sup>; y de los demas deste genero dirè en suma, que passan de quinientos; muchos dellos, de los Esquadrone Santos, que he referido, y de otros valerosos Martires<sup>1556</sup>.

---

336). En la grada péqueña del mismo altar: *"Una figura o estatua de san Lorenzo de coral colocada sobre una peana de oro esmaltado y que no tiene reliquia."* (Ibid. p. 337). En la misma grada: *"Un hueso de san Lorenzo de cuatro dedos de largo, y lo envió el cardenal de Médicis con permiso del papa Gregorio XIII."* (Ibid. p. 338). En la segunda grada: *"Un hueso del hombro de san Lorenzo de cuatro dedos de largo y dos de ancho."* (Ibid. p. 340). En la sexta grada: *"[...] un poco de sangre coagulada de san Lorenzo [...]"* junto a un cabello de Cristo, dentro de *"[...] un cofre de cuerno de búfalo guarecido de plata, y en su interior otro de paja dentro del cual hay un pequeño canastillo de plata hecho en forma de trenzado, y dentro de éste una pequeña caja redonda de madera [...]"* todo lo cual fue enviado a Su Majestad por el Gran Duque de Florencia junto con una carta que se guarda como testimonio suyo." (Ibid. p. 247).

<sup>1552</sup> Fray José de Sigüenza: *"En otro relicario de la misma forma y precio están otros dos huesos, no sé si son de la pierna o brazo, de los padres del mismo santo Orencio y Pacencia, santos de quien celebra la iglesia de Huesca, que de tal cepa, tal sarmiento."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 365). Almela también los recuerda: *"[...] dos canillas de sus padres, que llamaban San Orencio y Santa Paciencia, en dos relicarios muy conformes, cual los ha hecho la piedad de nuestro católico Rey Don Felipe."* (ALMELA [1594] 1962, p. 37). Lhermite los recuerda en la primera grada del altar de San Jerónimo: *"Huesos de san Orentio y santa Paciencia, padre y madre de san Lorenzo, los cuales presentó la ciudad de Huesca, en Aragón, en la cual nació este santo."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 349).

<sup>1553</sup> Fray José de Sigüenza: *"Otro hueso que hay de la misma parte, que es del muslo del apóstol San Pablo, que para mí no deseara yo otro más divino tesoro; por sola esta reliquia llamara yo mil veces dichosa esta casa. Así el divino Crisóstomo llama dichosa a Roma por tener los cuerpos de los dos príncipes de los Apóstoles, y si los repartimos para sus proporciones, no le cabe menos a este convento en tal hueso que a Roma con tal resta de los cuerpos."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 365). Juan Alonso de Almela recuerda en el altar de San Jerónimo: *"Otro relicario con huesos de los dos príncipes de la Iglesia, San Pedro y San Pablo."* (ALMELA [1594] 1962, p. 38). Lhermite menciona en la segunda grada del mismo altar: *"Un hueso del apóstol san Pablo, de 7 dedos de largo. [...] Un hueso del hombro del mismo santo de dos dedos de largo y uno de ancho."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 352). Esta reliquia fue enviada a Felipe II por el Obispo de Münster inventariándose en la Entrega segunda de 1576-1577 (vid. ALCÁZAR [1619, pp. 116-117] en: BLASCO, 1999, t. II, p. 545, nota 70).

<sup>1554</sup> Fray José de Sigüenza: *"De San Martín, obispo, hay otro hueso del muslo y otros muchos que no nombro, por no ser los santos tan conocidos de todos."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 365). Lhermite lo sitúa en la primera grada del altar de la Anunciación: *"Un trozo del hueso del muslo de san Martín, obispo, de once dedos de largo. La emperatriz lo envió a la reina doña Ana."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 335). En la cuarta grada del altar de San Jerónimo, procedente de Ana de Austria: *"Un hueso de san Martín, cerca de un palmo. [...]"* (Ibid. p. 356). Aparece descrito en el inventario de la Entrega cuarta con la misma procedencia: *"Un Hueso del muslo de sanct Martín Obispo, que tienen onze de dedos de largo, y por la una parte quatro de ancho, con una trença de plata, flores, y frutas, y aves, de sedas, de colores y plata."* (ALCÁZAR [1618, pp.116-117] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 545, nota 71).

<sup>1555</sup> Fray José de Sigüenza: *"No puedo callar la parte de un hermosísimo hueso, con parte del mismo pellejo, del glorioso mártir San Sebastián, que es la rodilla toda entera aserrada, con lo que se junta de los otros huesos que juntan allí con ella. Está en un vaso de cristal grande a manera de cáliz con sobrecopa y pie, bien guarnecido."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 365). En el libro III, Fray José recuerda esta reliquia entre las que Felipe II mando llevar a su lecho de muerte: *"Dos días antes que le abriesen la pierna [...] Mandó que le trajesen algunas de las santas reliquias [...] Hízose así: el uno llevó la*

## Canilla de Santos.

Mayor es el numero de los Huesos de la Rodilla abaxo, que ay en estos Santos Archiuos, que passan de seiscientas pieças. Entre las señaladas, y notables Canillas, son / [1657, fol. 40] son las de los Santos Martires de Alcalá Iusto, y Pastor, escogidas del mismo Rey Filipo, quando truxeron gran parte de sus Cuerpos a su Patria<sup>1557</sup>. Otro Hueso de la misma parte, de San Vicente Ferrer, natural de Valencia<sup>1558</sup>.

---

*rodilla entera con el hueso y pellejo del glorioso mártir San Sebastián.*" (SIGÜENZA [1605, L. III, D. XX] 1986, p. 177). Esta reliquia figura en el inventario de la Entrega primera (1571- 1574): "*Una parte de la pierna de sanct Sebastián, y un poco de cuero de la pierna, que es el juego de la Rodilla entero, tiene cinco dedos de quadro, y tres de alto.*" (ALCÁZAR [1618, p. 54] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 545, nota 73). Juan Alonso de Almela la menciona en el altar de San Jerónimo: "*Otro relicario en el cual hay un hueso de la rodilla aserrado con su carne y otras reliquias suyas.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 38). Lhermite la sitúa en la cuarta grada: "*Una rodilla con su piel de san Sebastián mártir, y otro trozo de su piel y carne. [...]*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 355). Del mismo santo menciona, en la primera grada del altar de San Jerónimo, en un relicario dedicado a "*santa Charissima*", en forma "*de cabeza de plata en cuyo cuello hay un anillo de oro en forma de libro, donde hay pequeñas reliquias como las de [...]* san Sebastián [...]" Y fue este relicario de la reina doña Ana y fue depositado allí el año 1572." (Ibid. pp. 347-348). En la quinta grada alude someramente a otra reliquia que no especifica referida igualmente a San Sebastián (Ibid. p. 357).

<sup>1556</sup> Fray José de Sigüenza: "*La suma de estos huesos grandes de la rodilla arriba es grande y casi increíble, porque pasa de quinientos. Los más de ellos son de aquellos dos escuadrones santos que he referido de varones y de vírgenes mártires.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 365).

<sup>1557</sup> Fray José de Sigüenza: "*De los huesos de la rodilla abajo, donde hay dos canillas, una menor que la otra, son también en número excesivo, porque pasan de seiscientas piezas. No es posible hacer catálogo de ellas. Entre las señaladas y notables son las de los dos santos mártires de Alcalá San Justo y Pastor; en ellas se echa de ver no eran tan niños como algunas historias los hacen. Escogiólas el mismo Rey cuando trajeron gran parte de sus cuerpos a su propia patria. Están en un cofre hermoso y bien guarnecido, y por ellas tienen altar propio en esta iglesia, y aun sin ellas lo merecen en todo el mundo.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 365). Fray José describe la llegada de estas reliquias procedentes de Huesca en el discurso V del Libro III. Según los inventarios de la Entrega primera (1571-1574) el relicario era: "*[...] una Arquilla quadrada, con cerradura y llave, y visagras de plata, cubierta de Terçiopelo verde, con unos pasamanos de oro. Forrada por dentro de Terçiopelo carmesí, con los mismos pasamanos. Y con ella el Testimonio auténtico de dos notarios de la dicha ciudad de Huesca, embueltas las dichas Reliquias en sus tafetanes, tres colorados, y uno verde.*" (ALCÁZAR [1618, p. 21] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 546, nota 75). Juan Alonso de Almela en el altar de San Jerónimo: "*Un arca con dos huesos grandes de San Justo y Pastor.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 39). Lhermite recuerda una reliquia relativa a los dos mártires en la segunda grada del altar de San Jerónimo, dentro de un relicario "*[...] dorado en forma de templo [...]*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 353). En la quinta grada del mismo altar: "*Un cofre y dentro de él dos huesos de los Santos Justo y Pastor, [...] que envió el gran maestre de Malta.*" (Ibid. p. 357). Juan Bautista Labaña refiere el traslado de las reliquias de los santos Justo y Pastor desde la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca hasta Alcalá de Henares "*[...] en el año 1568, a petición del rey don Felipe II, dos huesos de espinazo y una costilla de San Justo y la pierna izquierda de la rodilla abajo con el pie de San Pastor, y en el año de 1570 dieron otras reliquias a Su majestad para El Escorial.*" (LABAÑA [1610-1611] 1999, vol. III, p. 55).

<sup>1558</sup> Fray José de Sigüenza: "*Otro hueso de esta misma parte tenemos de aquel verdaderamente apostólico predicador San Vicente Ferrer, natural de Valencia, [...]*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 366). En el discurso dedicado a la *Feliz muerte del Rey don Felipe II*, fray José recuerda que "*el brazo de San Vicente Ferrer*" fue una de las reliquias que el soberano pidió que le llevaran al lecho de muerte (vid. SIGÜENZA [1605, L. III, D. XX] 1986, p. 177). En la Entrega séptima de 1597-1598 figura: "*Una canilla entera, de la Pierna derecha con sus choqueçuelas De Sanct Viçente Ferrer, De una terçia, y dos dedos de largo, la qual embió a su magestad, Don Mendo Rodríguez de ledesma Comendador de Almagro, que residía en Bretaña con la gente de guerra que su Magestad allí tenia. Con un testimonio escrito de mano en pergamino... por el qual pareçe que fue sacada la dicha Reliquia de la Yglesia Venetense en Bretaña, adonde está el cuerpo del dicho Sancto, a suplicación del dicho Don Mendo [...]*" (ALCÁZAR [1618, p. 245]

Otro de vn Santo Niño Inocente, con su pie, y su pellejo<sup>1559</sup>. Otro de la Santa Virgen, y Martir Leocadia, que padeciò en las Mazmorras de Toledo<sup>1560</sup>. Y otro del Santo Confessor S. Diego de Alcalá, con dos Huesos de essa misma parte; que siempre està manando vn licor, como de azeite, que humedece, y mancha los paños, y cendales sobre que assienta; que es prodigio digno de toda admiracion, que la virtud de su piedad, y limosna, aun despues de tanto tiempo la està mostrando en lo que dà<sup>1561</sup>. Otro tambien ay

---

citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 546, nota 76). Lhermite recuerda esta reliquia en la segunda grada del altar de la Anunciación: “*Un hueso grande del brazo de san Vicente mártir de Valencia, llamado Ferrer.*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 340). En la quinta grada, en “[...] *un pequeño mueble de madera de ébano guarecido de plata [...]*”, Lhermite menciona otra reliquia de “[...] *san Vicente mártir [...]*” (Ibid. p. 345). En la segunda grada del altar de San Jerónimo: “*Una carta que san Vicente Ferrer envió al rey don Fernando de Aragón, firmada por su mano.*” (Ibid. p. 353).

<sup>1559</sup> Fray José de Sigüenza: “[...] *y también la de un santico Inocente, toda entera con su pie y su pellejo, muy linda, que convida a darle mil besos.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 366). Figura descrito en el inventario de la Entrega primera (1571-1574): “*Una pierna con su pie de un Sancto Inocente, que tiene de largo ocho dedos el pie hasta la Rodilla, y vuelve desde la Rodilla otro Hueseçito del muslo que tiene quatro dedos de largo el qual dio a su Magestad la reyna nuestra Señora el Guardián del monesterio Bonense de la orden de sanct Francisco de la ciudad de Colonia, y con ella entregó un Testimonio [...]*” (ALCÁZAR [1618, p. 40] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 546, nota 77).

<sup>1560</sup> Fray José de Sigüenza menciona la reliquia de Santa Leocadia junto con las de San Diego de Alcalá: “*De la santa virgen y mártir Leocadia, que padeciò en las mazmorras de Toledo, y del santo confesor San Diego, que está en Alcalá, hay otros dos huesos de esta misma parte.*” A diferencia de Santos, fray José alude a los relicarios de ambos santos “*harto hermosos y parecidos.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 366). Información que en el manuscrito original ampliaba significativamente: “[...] *dos relicarios harto hermosos que son dos Pharoles o linternas de plata con sus cymborrios y cúpulas y Vidrios cristalinos, la labor es de la moderna y de la que usan los Moros y turcos en sus faroles o fanales más prima y más graciosa [...]*” (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 547, nota 78. La autora apunta la identificación de estas piezas con las que se mencionan en la Entrega segunda de 1576, vid. ZARCO, 1930, vol. 96, números 456 y 457, p. 620). Almela recuerda las dos reliquias con sus relicarios en el altar de la Anunciación: “*Una canilla de San Diego, y al otro aldo otra de Santa Leocadia, cada una en un farol.*” (ALMELA [1594] 1962, p. 39). Jehan Lhermite anota en el mismo altar, primera grada: “*Un hueso de la pierna de Santa Leocadia.*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 336). La reliquia de Santa Leocadia se describe en el inventario de la Entrega sexta de 1593: “*Un Hueso entero del muslo de Sancta Leocadia Virgen, y Martyr Patrona de la Yglesia de Toledo, tiene media vara y un dedo de largo. El qual fue dado por el Cavildo de la dicha Yglesia, y Arçobispo della al Rey nuestro Señor el día que fue reçevido su cuerpo en sancta yglesia, año de mill y quinientos y ochenta y siete, en presencia del secretario Matheo Vazquez, como pareçe de un testimonio que dello dio, embuelto en un tafetán carmesí.*” (ALCÁZAR [1618, p. 165] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 547, nota 78).

<sup>1561</sup> Fray José de Sigüenza: “*Advertiré aquí una cosa del hueso de San Diego: que hoy en día sale de él un licor, como de aceite, que tiene húmedos y manchados los paños y cendales sobre que asienta: tanto dura la virtud y la piedad de la limosna, que, aun después de tan largo tiempo, no puede perder el uso de dar y de hacerla.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 366). La reliquia de San Diego de Alcalá llega junto con la de Santa Leocadia inventariándose en la Entrega sexta de 1593: “*Una Canilla de la Pierna derecha desde la rodilla abajo entera pegada hazia la parte de arriba parte de la carne y cuero, que se desgobernó y partió del cuerpo del sancto Fray Diego de la orden de Sanct Francisco, que está en el Monesterio de sanct Francisco de Alcalá por el padre Fray Francisco de Tolosa Reverendíssimo General de la dicha Orden en presencia de muchos padres della, para dar al rey nuestro Señor [...] metido todo de una caxuela de nogal labrada y taraçeá.*” (ALCÁZAR [1618, p. 165 y pp. 168-169] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 547, nota 78). Para la descripción de esta reliquia por parte de Almela, vid. *supra*, nota anterior. Jehan Lhermite anota en la primera grada del altar de la Anunciación: “*Un relicario de cristal y de plata, y dentro de él un hueso de la pierna derecha de san fray don Diego de Alcalá.*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 335).



notable de San Silvestre Papa<sup>1562</sup>; y porque lleguemos con este discurso à lo postrero, harè memoria de dos pies dignos de ponerse sobre las Estrellas.

El vno es de San Filipe Apostol, con parte del pellejo, y muestra era hombre de buen cuerpo. El otro es del Inuicto Laurencio, con los dedos mas enteros, aunque encogidos, y entre ellos se tiene vn carboncillo apretado, que para los ojos de la piedad, es Carbunclo en el lucimiento. Los Relicarios en que està son de vna misma hechura, à modo de Custodias, con sus Colunas, y remates de hermosa labor<sup>1563</sup>.

### Reliquias menores.

---

<sup>1562</sup> Fray José de Sigüenza: *“Es también notable otro hueso de éstos del Papa San Silvestre; parece por él que era varón de gran cuerpo, si los demás tercios se proporcionaban, que sí harían, que pocas veces se ve en cuerpos monstruosos tan proporcionadas y lindas almas, aunque todo puede ser por la excelencia de la gracia.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 366). La reliquia parece corresponder con la que se inventaría en la Entrega séptima de 1597-1598 enviada a Felipe II por el Conde viejo de Solms: *“Un pedaço de canilla de muslo de Sanct Silvestro, con una choqueçuela de una sesma larga de largo, con título antiguo de letras negras.”* (ALCÁZAR [1618, p. 234] citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 548, nota 79). En la entrega sexta del 30 de junio de 1593 se describe un relicario rematado por una figura pequeña de San Silvestre enviado por el duque de Mantua: *“Otro relicario hecho a manera de columna, que tiene vasa redonda de plata dorada, labrada de recercado de sincl, con tres cartelas a manera de ninphas al brutesco, que suben de alto a bajo y siruen de pie, y tres seraphines uno entre cada pie, que todos hazen pie que son seys pies entre todos, y en el hueco de esta vasa encaxa un viril christalino redondo ..., y por remate del viril tiene un cimborio, con su frisso y cornixa, y seys pyrámides pequeñas de plata dorada, y por remate del dicho cimborio y tapador la figura pequeñita del mismo Sanct Silvestre de plata dorada puesta sobre una peanuela ... Tiene de alto hasta lo alto de la figura tres quartas. Embiolo a su Magestad el dicho Duque de Mantua ... E. 6.ª, 22-24 l. y M. N. 4 v. N. 5 r.”* (ZARCO, 1930, vol. 96, p. 630). Juan Alonso de Almela anota en el altar de la Anunciación: *“Un hueso grande entero de la canilla de San Silvestre Papa.”* (ALMELA [1594] 1962, p. 40). Lhermite menciona en la segunda grada del mismo altar relicario: *“Otras dos pequeñas reliquias de [...] san Silvestre, papa [...]”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 341). En la cuarta grada del mismo altar Lhermite menciona otro fragmento de reliquia del papa Silvestre en una de las cuarenta bellotas de cristal del relicario en forma de roble regalado a Felipe II por el cardenal de Médicis (vid. LHERMITE [1597] 2005, p. 344). En la tercera grada del altar de San Jerónimo menciona sin especificar una reliquia de San Silvestre dentro de un rico relicario *“[...] en forma de capilla [...]”* (Ibid. p. 354), enviado también por el Duque de Mantua.

<sup>1563</sup> Fray José de Sigüenza: *“Y porque lleguemos con este discurso a lo postrero y especifiquemos éstos, harè memoria de dos pies, por ser cuyos son y estar tan enteros: el uno es San Felipe, Apóstol, que aún no le falta el hueso que llaman del tazón o zancajo, tiene mucha parte del pellejo y muestra también era hombre de buen cuerpo. El otro es del divino Laurencio; fáltale este hueso que digo, más tiene los dedos más enteros, aunque encogidos, y aun en verdad (porque lo miré muy bien) que se tiene un carboncillo apretado entre los mismos dedos, que no hay rubí ni esmeralda para los ojos píos más fina ni más hermosa. Están en sendos relicarios de una misma hechura, a modo de una custodia redonda, con sus columnas, remates y pies bien labrados.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 366). En el manuscrito, fray José ampliaba la descripción de los relicarios: *“[...] dos relicarios muy uniformes que son de plata a manera de templecillo con sus columnas de lapislázuli, sino que tienen su pie con forma ochavada con sus cúpulas o tribunas de harto buena gracia.”* (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 548, nota 82). El pie de San Felipe se describe en la Entrega sexta de 1593: *“Un pie del glorioso sanct Philipe Apóstol, que es el yzquierdo con su cuero, y carne apulillado, y agugereado a partes, fáltale el dedo pulgar a los quales falta la mitad, y el pie está entero, con el Hueso del talón, con un pedaço del niervo principal de la atadura de la pierna.”* (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 548, nota 80). El pie de San Felipe lo sitúa Lhermite en la primera grada del altar de San Jerónimo: *“Un pie de san Felipe que antes estaba en Inglaterra en un monasterio de san Vintino, en la ciudad de Winchester. Y lo salvó de las manos de los herejes cierto religioso en tiempos de Enrique VIII.”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 349). Para otra reliquias referidas a San Felipe, vid. *supra*, nota 24. El pie de San Lorenzo lo menciona Lhermite en la misma grada: *“Un pie del mismo san Lorenzo que se obtuvo de una iglesia de ciudad de Huzillos donde reposaba desde tiempos en que el rey don Alfonso VI lo donó a esta misma iglesia, y fue aquí entregado el año 1591.”* (Ibid. p. 348).

Sin estas, que hemos visto, ay mas de otras mil y docientas de Huesos de à sesma por lo menos, y de alli arriba. Otras tantas ay tambien de menos cantidad; y de las mas menudas vn sin numero; y para que no nos cansemos, todo se dize, con aduertir, que no tenemos noticia de Santo ninguno, de que no aya aqui Reliquia, sino es de dos; que son, San Ioseph, y San Iuan Euangelista<sup>1564</sup>. Hasta de Profetas, antes de la venida de Christo al mundo, ay muchas, y son verdaderas, como las de Roma<sup>1565</sup>; de Apóstoles muchos Huesos grandes<sup>1566</sup>; de solo San Andres, ay vn Relicario lleno<sup>1567</sup>; y de los dos Euangelistas San Marcos, y San Lucas, ay tambien algunos<sup>1568</sup>.

<sup>1564</sup> Fray José de Sigüenza hace tres excepciones: *“Reliquias menores. Sin éstas que, como hemos visto, son reliquias tan insignes, de quien se pudiera celebrar fiesta solemnísima, hay más de otras mil doscientas; muchas de ellas son huesos de a sesma por lo menos, y de allí arriba otras tantas mayores que nueces grandes. De otras como avellanas y piñones, grande número. De suerte que, por decirlo de una vez, no tenemos noticia de santo ninguno de que no haya aquí reliquia, excepto tres: San José, esposo único de la Virgen Nuestra Señora; San Juan Evangelista y Santiago el Mayor, que se guarda todo entero en la iglesia propia suya en Compostela, como patrón de España. Los otros dos están más guardados, no sabemos dónde; más yo creo que en el cielo.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 367). Jehan Lhermite sí recuerda una reliquia de San José, en la sexta grada del altar de San Jerónimo, formando parte de un relicario *“[...] en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez. [...] Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja [N. del T.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]”*. (LHERMITE [1597] 2005, p. 358). De San Juan Evangelista Lhermite recuerda una pequeña reliquia en la quinta grada del altar de la Anunciación: *“[...] de los ropajes de San Juan Evangelista [...]”*, en una de las cuarenta bellotas de cristal del relicario de bronce dorado en forma de roble regalado a Felipe II por el cardenal de Médicis (*vid.* LHERMITE [1597] 2005, p. 344).

<sup>1565</sup> Fray José de Sigüenza: *“De profetas antes de la venida de Nuestro Señor al mundo hay muchos y son verdaderas, como lo son y se parecen a las que se ven en Roma y en otras partes; más ha de dos mil quinientos años que los hombres son como los de ahora, no mayores; ni se envejece el cielo, ni la tierra, ni las influencias, que así perseveran por mandato de su Criador, hasta que él disponga de ella otra cosa.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 367). Jehan Lhermite en la sexta grada del altar de la Anunciación: *“Un trozo de la planta del pie de san Daniel, profeta, de cinco dedos de largo y tres de ancho. [...] Un hueso del brazo del mismo santo, de tres dedos de largo. [...] Un dedo de una de las manos de este mismo santo. [...] Un trozo de carne de la pierna de San Zacarías, profeta, de cinco dedos de largo y tres de ancho [...] Im dedo pulgar de uno de los pies de san Jeremías, profeta. [...] Un hueso de la cabeza de San Jonás, profeta, que tiene cuatro dedos de largo y dos de ancho. [...] Dos huesos pequeños de san Eliseo, profeta [...]”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 346). En la segunda grada del altar de San Jerónimo recuerda una curiosa reliquia: *“Un vaso de barro con la sangre de san Juan Bautista.”* (*Ibid.* p. 353).

<sup>1566</sup> Fray José de Sigüenza: *“De Apóstoles también hay muchos huesos grandes [...]”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 367). Entre las reliquias referidas a los apóstoles que refiere Jehan Lhermite, en la segunda grada del altar de la Anunciación: *“[...] otras varias pequeñas reliquias de san Pedro y san Pablo apóstoles y de otros santos apóstoles y evangelistas.”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 340). En la primera grada del altar de San Jerónimo: *“[...] Un eslabón de la cadena de san Pedro. Y lo dio la Marquesa del Valle.”* (*Ibid.* p. 350). En la grada pequeña del mismo altar: *“En un relicario en forma de custodia: de san Pedro, san Pablo, san Andrés, san Tadeo, Santiago, san Bartolomé, san Mateo, apóstoles [...] Y lo dio el duque de Medina Celi en 1586.”* (*Ibid.* pp. 350-351). En la tercera grada del mismo altar también menciona sin especificar varias reliquias de apóstoles dentro de *“[...] un relicario muy rico en forma de capilla [...]”* (*Ibid.* p. 354), enviado por el Duque de Mantua. De San Bartolomé recuerda Lhermite en la cuarta grada del mismo altar: *“Un hueso de San Bartolomé, de un palmo, partido por la mitad. [...] Un hueso de un pie de largo del mismo santo.”* (*Ibid.* p. 355).

<sup>1567</sup> Fray José de Sigüenza: *“[...] de solo San Andrés me acuerdo haber llenado un relicario de plata dorado, a manera de retablo, y figuras de medio relieve.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 367). Almela: *“[...] un cofre de marfil, cristal y oro con muchas reliquias de mártires notables y un buen hueso de San Andrés. A los lados de este cofre están dos portapaces grandes, la una toda llena de reliquias de*

De / [1657, fol. 40 v<sup>o</sup>] De Confessores, Doctores, y Virgenes Santissimas, grande copia; [Zelo de Filipo Segundo.] y no es marauilla se juntasse aquí tan numeroso Tesoro, si se atiende, a que le solicitò vn Rey piadoso, y Rey como Filipo Segundo, cuya santa codicia no perdonaua diligencia, que no se hiziesse para traerlas de todo el Orbe, hasta buscar modo, como sacarlas de entre los Hereges, y enemigos de la Iglesia Catolica, para que viniessen a tener esta Basilica la veneracion, estimacion, orden, aliño, y compostura, que tienen, en tanta diferencia de Vasos, y Caxas, de materias, y hechuras tan diuersas, y de tanto precio, que es como impossible el referirlas, y pintarlas<sup>1569</sup>; y cada dia se vãn multiplicando por la piedad de los Reyes Patrones desta Marauilla, que nunca cessan de ilustrarla con tan gloriosas prendas; como se vè en las que aumentò el Catolico Rey Filipo Quarto el Grande, en Relicarios de mucho valor, y lucimiento.

### La Mecina.

Oy vienen à ser en todos quinientos y quinze Vasos, que cada vno monta mucho; y singularmente la Mecina, que es vna Muger de Plata, que representa à la Ciudad deste nombre, poco menor del natural, con las Reliquias de San Placido, y sus compañeros, en vna Custodia de oro, que tiene en la mano derecha,

---

*San Andrés [...]* (ALMELA [1594] 1962, p. 39). Lhermite menciona en la primera grada del altar de la Anunciación varias reliquias de San Andrés: “Un trozo del hueso del brazo del apóstol san Andrés de una longitud de cerca de dos palmos y muy delgado [...] en un cofrecillo de marfil, de oro y cristal enriquecido de bellas piedras, rubíes y medallas, ciertas reliquias de [entre otros] San Andrés apóstol [...] Y dio este cofrecillo la mencionada emperatriz.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 335). En la grada pequeña del mismo altar: “Un hueso de San Andrés en una torrecilla de plata dorada, que fue del difunto emperador Carlos V.” (Ibid. p. 337). En la segunda grada: “Un hueso del apóstol san Andrés de unos dos palmos, del cual quedó aquí un trozo de tres dedos y lo restante se puso en un pequeño relicario para llevarlo más cómodamente en procesión los días de su festividad [...]” (Ibid. p. 340). En la tercera grada: “Un relicario en forma de portapaz, y dentro de él varias reliquias de san Andrés apóstol.” (Ibid. p. 342). En la cuarta grada del altar de San Jerónimo: “Un hueso, casi un palmo, de san Andrés apóstol.” (Ibid. p. 355).

<sup>1568</sup> Fray José de Sigüenza: “De los dos Evangelistas San Marcos y San Lucas también hay algunas [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 367). Almela menciona recuerda en el altar de San Jerónimo: “Dos cofrecitos con reliquias de San Felipe y San Bartolomé y San Lucas y San Marcos.” (ALMELA [1594] 1962, p. 38). Lhermite recuerda en la grada pequeña del altar de San Jerónimo una reliquia de San Marcos dentro de un relicario “[...] en forma de custodia [...] Y lo dio el duque de Medina Celi en 1586”. (LHERMITE [1597] 2005, pp. 350-351). En la segunda grada menciona sin especificar otra reliquia del santo, junto con otras, dentro de “Un relicario en forma de templete [...]” (Ibid. p. 352). En la cuarta grada: “[...] En dos cofrecillos [...] pequeñas reliquias de san Lucas, Santiago el Mayor y el Menor y san Marcos.” (Ibid. p. 356). En la sexta grada sitúa una pequeña reliquia de San Lucas dentro de un relicario “[...] en forma de pequeño oratorio adornado con terciopelo carmesí en el cual hay 35 reliquias muy pequeñas, de las cuales la más grande tendrá el tamaño de una nuez. [...] Y envió este relicario Gerart, arzobispo de Lieja [N. del Ed.: Gérard de Groesbeck, obispo (no arzobispo) de Lieja de 1563 a 1580]” (Ibid. p. 358).

<sup>1569</sup> Fray José de Sigüenza: “De confesores, doctores, vírgenes santísimas, grande número. / No es maravilla se haya juntado aquí tan incomparable tesoro, porque, si miramos el poder de un Príncipe tan grande como el de Felipe II y la gran devoción que a las reliquias de los santos tenía, la codicia con que las mandaba buscar por todo el mundo, la avaricia santa con que las guardaba [...] la voluntad y el deseo con que Papas y otros muchos príncipes eclesiásticos y seculares acudieron a servirle en esto, será fácil de creer lo que hemos dicho así a bulto y atropellado. [...] Las diferencias de hechuras y la materia de los vasos ya he dicho cuán varia y preciosa es: oro, plata, piedras y cristales y otros metales dorados. Unos son como templetes; otros en forma de iglesia, de naves; otros, cimborios y cúpulas, cálices, navetas, bujetas, cajas, cofres, linternas, pirámides, sin las cabezas y brazos, y otras mil diferencias que es como imposible referirlas.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, pp. 367-368).

que pesa vna arroba; y Corona, Collar, y Apretador de oro tambien, con preciosissimas Perlas, Diamantes, es cosa admirable; presentòsela, aquella Ciudad, al Rey Filipo Tercero<sup>1570</sup>.

### **Caxas de los Relicarios altos.**

Encima destos dos Altares, en la Capilla, que se haze à los treinta pies, se leuantan otros dos grandes Relicarios, en dos Caxas de madera, al modo de los Organos, doradas, y estofadas; llenos tambien de Reliquias; mas la traza haze dissonancia, respecto de tanta grandeza, como contienen en si, y notable fealdad en la Iglesia, que le quita su buena correspondencia, y le impide la luz de Oriente, que es importante en aquellas Naues, y tiene otros inconuenientes en buena Arquitectura<sup>1571</sup>. El Catolico Rey

---

<sup>1570</sup> En la *Quarta parte de la Historia de la Orden*, Santos describe con detalle este suntuoso relicario ofrecido por la ciudad de Messina a Felipe III y que fue entregado al Monasterio en 1606: "[...] à los ocho de Octubre huuo otra de grande celebridad, que fue vn recibimiento de muchas, y muy grandes Reliquias, que su Magestad mandò entregar al Monasterio en preciosos Relicarios, de las quales no dexar è de hazer memoria, por ser tan notables, y por ser muy de esta Historia el referir los Tesoros, que de este valor han entregado los Reyes à la Orden de S. Geronimo. Vnas de estas Reliquias fue la de S. Placido, y sus Compañeros hermanos, Flauia, Eutiquio, y Victorino, Martires gloriosos de Sicilia, que en compañía de otros, constantes en la confession de la Fè, murieron à manos de Pyratas Enemigos, cerca del celebrado puerto de Mecina, y entraron en el de la seguridad de la gloria, à cinco de octubre del Año del Señor de 509. Ofreciòselas al Rey la Ciudad de Mecina, con licencia del Pontifice, y vinieron en vna Custodia de Oro, que tiene en la mano derecha vna Estatua de Plata de mas de vara y medio de alto, representandose en ella la misma Ciudad en forma de vna hermosa Matrona, con Corona, y Collar, y Ceñidor de Oro, adornados de muchas Perlas, Diamantes, y Rubies, y la mano izquierda en el pecho, como haziendo demonstracion de la voluntad, y amor con que ofrece à su Dueño, y Señor tan Santas prendas. Pesa la Plata de la Estatua, y de vna Columna sobre que carga la Custodia que tiene en la mano, docientos y veinte libras; y la Custodia pesa veinte y seis libras de Oro; pero para el aprecio pesa mas lo primoroso de la hechura, y adorno, que es de lo grande que puede verse en aquella Marauilla." (SANTOS, 1680, L. II, C. III, p. 83). Fray Andrés Ximénez en 1764 describe de nuevo la "Messina", colocada en el centro del Altar de la Anunciación, emparejándola y comparándola con la estatua-relicario de San Lorenzo encargada por Carlos II que estaba en el Altar de San Gerónimo: "Enmedio del otro Altar de las Reliquias, hay otra Estatua, algo menos del natural; pero de mucho mas precio: es una muger, que representa la Ciudad de Mecina, y tiene en la mano derecha una exquisita Custodia de Oro, que pesa una arroba, la que contiene las reliquias de San Plácido y sus Compañeros Mártires, Patronos de la expresada Ciudad. Adornase con Corona de Oro estrellada de piedras preciosas, y tiene ceñido el talle de un Apretador ó Cintillo de perlas, margaritas y brillantes de excesivo precio, engastadas en Oro; y Collar ó Gargantilla en todo correspondiente. Presentaron esta grande Alhaja con las Reliquias, al Señor Felipe Tercero los Ciudadanos de Mecina en prueba de su fidelidad." (XIMÉNEZ, P. III, C. V, p. 284). Antonio Ponz también recuerda la pieza en el mismo lugar siguiendo en todo a Ximénez (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 160).

<sup>1571</sup> Fray José de Sigüenza: "Encima de estos dos altares, en la capilla que se hace a los treinta pies, comenzó el fundador a levantar otros dos grandes relicarios en dos cajas de madera al modo de las de los órganos, doradas y estofadas, para que todo aquel testero de una parte y otra estuviese en lo alto y en lo bajo lleno de reliquias. Esta traza, aunque quedó lo más hecho, no ha contentado a muchos, porque hace una notable fealdad en la iglesia, quitando la luz, que importaba mucho en aquellas dos naves, por ser las ventanas de Oriente y porque los mismos relicarios quedan sin ella, y la iglesia, que es lo peor, pierde su tamaño y buena correspondencia, y otros cien inconvenientes en buena arquitectura; no sé esto en qué parará, ni si nuestro Rey pasará adelante con ello, y así se están por guarnecer una infinidad de reliquias que pudieran enriquecer el mundo." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVI] 1986, p. 368). En el manuscrito había escrito fray José: "[...] creo que no pasara adelante porque a todos ofende este embarazo, y su magestad mandará otro orden en el asiento desto, por ser tan precisamente necesario para la multitud de reliquias que están por guarnecer y ponerse en el lugar y con la decencia que es razón, quanto se haze por los sanctos y por sus reliquias de sus cuerpos páganlo muy bien almas tan agradecidas." (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 552, nota 95). Lhermite también recuerda los relicarios altos:

Filipo Tercero, advirtiéndolo esto (y que sabemos si entre otras cosas se lo auia dexado advertido el Fundador su Padre, ò insinuado, como la obra del Panteon) Tuuo determinacion de hazer dos Retablos, como el del Altar Mayor en estos dos Altares, ò ponerlos con tal disposicion, que correspondiesse su grandeza à lo demas deste Templo, y à la estimacion de tales, y tantas Reliquias; y quando se empleò en dar principio à la Fabrica del Panteon, hizo traer muchos finissimos laspes, y Marmoles para este efecto; faltòle la vida, y quedòse todo suspendido; mas assi, como el Catolico Rey Filipo Quarto su hijo, por su piedad; y obediencia, ha dado el complemento à la Fabrica del Panteon, llegandola hasta lo vltimo del poder, y valor imaginable: de lo grande de su zelo<sup>1572</sup>, se puede presumir, que ha de hazer lo mismo con los Relicarios. La verdad es, que es empeño para dexar con su execucion vn Monarca, eternizada su deuocion en la memoria de los Siglos, y para ganarse mucho con Dios, y con sus Santos.

### **Reliquias de las Torres.**

Otras muchas Reliquias ay repartidas por la Casa, en diferentes partes; y para que estè guardada de los Rayos, con que amenazan las tempestades en el Verano: ay dentro de las Bolas de las Torres, y de la Iglesia en la altura algunas dellas, y singularmente de San Laurencio su Patron, encerradas en vnas Caxas de metal, con toda decencia, y no con menos consideracion; que si los Antiguos para este mismo efecto, plantauan Laureles en lo alto de las Torres de sus Edificios, con que junto con hermosearlos, los assegurauan, pareciéndoles, que a estas plantas nunca llegauan semejantes incendios: quanto mas bien defendidos estaràn con tan superiores laureles?

---

### **[1681, fol. 36]**

Reconociòse esta verdad, quando el Incendio, que ò por la intercession de sus Dueños, aunque fue grande el daño que hizo (por ocultos Iuizios diuinos, que no alcançamos los hombres) con todo esso entre la ira descubriò Dios lo crecido de su misericordia, pues no perezò persona alguna siendo terribles los riesgos, y se librò lo mas principal del Edificio, y sus grandezas, Pinturas, y adornos: y mouiò la Catolica piedad de nuestro Rey, aun quando estaua en la Tutoria de la Serenissima Reyna Goernadora su Madre, para reparar la ruina en tan breue tiempo, que ha parecido milagro<sup>1573</sup>.

---

### **[1657, fol. 41 vº]**

*“[...] había allí también muchísimas otras [reliquias], que fueron llegando y reuniéndose poco a poco en una habitación pequeña hasta que hubo suficientes para alzar otros dos relicarios nuevos que se levantaron encima de los anteriores \*.* [Al margen: *\* Estos dos relicarios están allí y yo los he visto en mi último viaje a España, que fue en el año 1606.*]” (LHERMITE [1597] 2005, p. 358).

<sup>1572</sup> A partir de la segunda edición, ya muerto el rey Felipe IV altera la frase: «[...] valor imaginable: assi de sus sucessores se puede presumir que han de hazer lo mismo con los Relicarios» (1667, fol. 43. Idem: 1681, fol. 36; 1698, fol. 47vº).

<sup>1573</sup> (Idem, 1698, fol. 47vº).

## DISCURSO IX.

### De la Sacristia de este Templo, sus Pieças, Y adornos\*.

La parte, de que se ofrece tratar aora despues del Templo, Coro, Capilla Mayor, y Relicarios; es, digamoslo assi, la Recamara Real desta Casa de Dios; y se vè en su Arquitectura, adornos, y riquezas, tal, que luego la juzgan todos digna de semejante titulo. Entrase à ella, desde el Templo, por el Angulo, que haze la Naue de Oriente con la del Mediodia, donde tiene la Puerta, arrimada a la del Panteon, y à la Escalera, por donde se sube al Transito, que à los treynta pies dà buelta à toda la Iglesia; y lo primero, que se encuentra, es la Antesacristia; Pieça hermosa, y alegre, donde serà fuerça detenernos alguna cosa; efecto, que haze en todos al verla, por la curiosidad de repararla<sup>1574</sup>.

---

\* Para la composición de este discurso Santos resume a Sigüenza, el discurso XV y extracta las descripciones de pinturas incluidas en el discurso XVII (L. IV) e sirve del texto de Sigüenza para todo lo referido al espacio, objetos y pinturas de época fundacional, en concretos el discurso XV (L. IV) *La sacristía de este templo, sus piezas, pinturas, cajones, ornamentos y vasos santos*; y el discurso XVII (L. IV) *De la grandeza y variedad de la pintura que hay en esta casa, de que no se ha hecho memoria*. Para para todo lo referido a las nuevas pinturas donadas por Felipe IV, Santos debió de tener a su disposición el manuscrito a partir del cual se compuso la edición facticia de la *Memoria* atribuida a Velázquez. De ese texto extrajo las descripciones artísticas, atribuciones, y referencias a la procedencia italiana o inglesa de las pinturas. Entre los donantes cita al conde duque de San Lucar, don Luis Méndez de Haro, al Almirante de Castilla, don Juan Alfonso Gutiérrez de Cabrera, al duque de Medina de las Torres, don Ramiro Núñez de Guzmán, e indirectamente también recuerda a don Alonso de Cárdenas al citar al embajador en Inglaterra. El gran ausente es el conde de Castrillo, don García de Avellaneda y Haro, donante entre otras obras de la *Visitación* de Rafael, pintura que Santos no menciona hasta la segunda edición, redactando una descripción propia que no depende de la contenida en la *Memoria*. A las descripciones artísticas atribuidas a Velázquez, Santos añade comentarios destinados a subrayar el carácter religioso y devocional de las escenas representadas y en ocasiones corrige y matiza la sintáxis con la finalidad de hacerla más comprensible.

Desde la primera edición (1657), describe el altar y retablo que albergaba el Crucifijo de Tacca e incluye la mención a los espejos colocados sobre la cajonera, dato que no incluye la *Memoria*, que ayuda a comprender el montaje de Velázquez. A partir de la segunda edición (1667) menciona la renta otorgada por Felipe IV para el aumento de la sacristía y la colocación de las tablas con los Jubileos en la antesacristía. A partir de la tercera edición (1681) menciona las precauciones tenidas durante el incendio de 1671 y refiere la donación por parte de Mariana de Austria del espejo de cristal de roca que aún puede verse sobre la cajonera de la sacristía. La cuarta edición (1698) no ofrece ninguna novedad, ya que Santos no menciona la construcción del nuevo retablo-camarín de la Sagrada Forma (1684-1690), en cuya idea estuvo tan involucrado, ni menciona el cuadro de Coello en el que figura su retrato. La única y escueta referencia a este proyecto la incluye en el discurso relativo a las reliquias, todo ello pese a que tenía redactada e impresa para Carlos II una prolja descripción de todo el conjunto fechable en 1691. Para completar las notas a los ornamentos y objetos preciosos mencionados por Santos, nos hemos servido de los Inventarios de la sacristía de 1666 y 1709, documentos inéditos del archivo escurialense recientemente catalogados.

<sup>1574</sup> (*Idem*, SANTOS, 1667, fol. 43vº; 1681, fol. 36vº; 1698, fol. 48).

Santos comienza su discurso subrayando el nuevo orden que ha establecido con respecto a Sigüenza, el cual describía el templo y la sacristía al final de su recorrido por el monasterio y antes del discurso dedicado a los relicarios. La descripción de Santos ubica al lector con mayor precisión en el espacio ya que a la antesacristía se llega desde el templo, una vez atravesada una pieza intermedia, que no es más que el extremo oriental del tránsito lateral de la Basílica y que como señala Santos se corresponde con el ángulo de la nave de oriente con la de mediodía. Allí está la escalera (llamada hoy del Patrocinio), que permite acceder al coro y a los aposentos palaciegos del mango de la parrilla (dato éste que Santos omite quizá por discreción). El tramo de escalera que desciende a encontrarse con la escalera del

### Ante sacristía.

Su tamaño es de veynte y cinco pies [7 m.] en quadro. Las Paredes aderezadas con blanco estuque, hasta la Cornija. La Bobeda pintada toda de Grutescos varios, y agradables. A la vanda de Oriente, està sentada vna Fuente de Marmol pardo, donde se lauan para dezir Missa, sostenida sobre vnos Modillones del mismo Marmol istriados, de mucha autoridad. La Pila tiene de largo veynte y dos quartas, y de ancho cinco y media, toda de vna pieza, labrada con muy claro pulimento; sobre ella se haze vna Fachada de Marmoles, y Iaspes embutidos, en que se reparten cinco Nichos con sus Pilastras de orden Dorico; y debaxo de los Nichos otros tantos Caños de Bronce, por donde sale el agua por cinco cabeças de Angelillos de Marmol blanco. Encima de la Cornija, sobre vnos Pedestales resaltados, rematan su Fabrica vnos Globos de Iaspe, con que queda la Fuente de grande hermosura, y diferencia. A los lados tiene dos Puertas de à siete pies y me- / [1657, fol. 42] medio [2,1 m.], cuyas Iambas, Linteles, y sobre Linteles, son del mismo Mármol, y luego estan las Tobajas, en que despues de lauarse, se enjugan, y limpian los Sacerdotes, y Ministros del Altar.

Por los otros tres Lados ay tres Puertas grandes, la vna por donde entramos de la Iglesia, la otra que le responde para la Sacristia, y la otra, que sale al Claustro principal, todas de a diez y seis pies [4,48 m.] de alto, con Iambas, y Linteles enteros. Lo demas de estos lados, se adorna con assientos, y Respaldares de Nogal bien hechos, que siruen juntamente de Caxones para guardar los Roquetes de los Acolitos, y para otros menesteres. El suelo es todo de Marmoles diuersos, con sus compartimientos vistosos<sup>1575</sup>.

---

Panteón fue resuelto en 1648 (SANTOS, 1657, fols. 118-120, *vid.* nota). Para una descripción del espacio antes de las intervenciones del XVII, *vid.* ALMELA, [1594]1962, pp. 44-45. Sigüenza también se había referido a la sacristía como *recámara real*: *vid.* SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 654).

<sup>1575</sup> (*Idem*, SANTOS, 1667, fols. 43vº-44; 1681, fols. 36vº-37; 1698, fols. 48-48vº).

Como señala Santos, la antesacristía es un espacio cuadrado de unos siete metros de lado, está presidido por una fuente monumental de mármol gris que mide cuatro metros y medio de largo, por uno de ancho (BASSEGODA, 2002, p. 97). Juan de Herrera en el *Sumario* se refiere al espacio como *zaguán* de la sacristía (HERRERA [1589] 1998, fols. 8vº-9), también ALMELA, [1594]1962, pp. 44-45. Lo mismo hace Sigüenza, cuya descripción resume Santos atentamente: «Es forzoso detenernos en el zaguán alguna cosa. Ésta es una cuadra harto hermosa; su tamaño es de veinticinco pies en cuadro, bien aderezada; las paredes hasta la cornisa donde vuelve la bóveda están de estuco blanco, aunque en ellas excelentes cuadros de pintura [...] Lo más imperfecto y ordinario que hay en ella son las toallas en que después de lavados se enjugan y limpian los ministros de la mesa divina (sacerdotes, diáconos y acólitos), cosa que no se puede excusar. En medio de las unas y de las otras (están repartidas por sus gradas, que el acólito no ha de llegar donde se limpia el sacerdote) se asentó una hermosa fuente de mármol pardo en la banda de Oriente; sostiénese sobre unos modillones del mismo mármol labrados, con sus estrías y de buena gracia. La pila que asienta sobre ellos tiene de largo veintidós cuartas y de ancho cinco y medio y toda es una pieza de mármol pardo, traído dos leguas poco más de aquí, labrada con mucho pulimento, arrimada a la pared. Y encima de la misma pila se hace una fachada de mármoles y jaspes embutidos, que le dan mucha autoridad. Hace cinco nichos con sus pilastras de orden dórico y allí se ponen ramilletes y flores, debajo de cada nicho responde un caño y grifón por donde sale el agua por cinco cabezas de angelillos de mármol blanco. Encima de la cornisa corre otro banco o podio con sus pedestales resaltados y por remates unos globos de jaspe, de suerte que queda la pila o baño adornado y hermoso y de gran autoridad. A los lados tiene dos puertas de a siete pies y medio, también del mismo mármol pardo, jamás, dinteles y sobredinteles y capirotes. Y encima de todo esto, como dije, hermosos cuadros de pintura, porque no hay cosa vacía. Por los otros tres lados de la cuadra tiene tres puertas

En lo alto de la Bobeda finge la Pintura el Cielo abierto con Nubes, y arreboles, por donde viene vn Angel bolando como a dar aguamanos a los Sacerdotes con vna larra, y vna Tobaja, para significar la pureza de Angeles que pide el Ministerio, y la solicitud con que andan ellos entre los que le exercitan<sup>1576</sup>.

Las Paredes hasta la Cornija, están vestidas de excelentes Quadros de Pintura, Ioyas sagradas con que ha enriquecido esta Marauilla el Catholico Rey Filipo Quarto el Grande, entresacandolas de las que de todo genero adornan el Real Palacio de Madrid, dando con apartarlas de su vista, nueuo, y singular testimonio de su amor a esta santa Casa. Aduirtió su Magestad estar pobres de Pinturas algunas Pieças, en particular esta, y la de la Sacristia; y como en todo quanto le dexò lugar su Grande Abuelo en esta estupenda Fabrica de su piedad, ha empleado su Real animo en la exornacion, y aumento, sin que aya parte alguna donde no se hallen prendas deuidas a su zelo, y grandeza; no permitiò se dilatasse el reparo de esta falta; y assi ordenò que con las Pinturas antiguas, que aqui estauan, se compusiesen otras Pieças menos Principales, y en esta se ajustassen las que iremos refiriendo, juntamente con las que auia en ellas de estimacion<sup>1577</sup>. Aqui / [1657, fol. 42 vº]

---

grandes: una por donde se entra y sale a la iglesia, otra que le responde de frente para la sacristía y otra que sale al claustro grande. Tiene a dieciséis pies de alto jambas y dinteles enteros y de una pieza. Lo demás de estos lados está adornado con asientos y respaldares de nogal bien labrados y sirven también de cajones para las sobrepellices y roquetes de los acólitos y otros menesteres de aquella oficina santa. El suelo, como todo lo demás, de mármol con sus compartimentos» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 654). Para una descripción pormenorizada del mobiliario, *vid.* ALMELA [1594] 1962, pp. 44-45. En el Inventario de 1666 se describe el uso de los asientos-cajones de la antesacristía: «Item en los Caxones, que siruen de asientos, estan los libros para las Procesiones, y las Aluas de Vicario, con sus Çingulos; veinte y quatro Azalejas, de lienzo que siruen cada dia» (INVENTARIO 1666: ARBME, 187.I.7, fol. 17vº).

<sup>1576</sup> (*Idem*, SANTOS, 1667, fol. 44; 1681, fol. 37; 1698, fol. 48vº)

Santos considera los grutescos del monasterio pintura decorativa, agradable y variada, a cuya significación no da mayor trascendencia, menciona solamente la figura central, alusiva al tema del lavatorio de manos de Pilato y no menciona las figuras de los lunetos (con sendas alegorías de la Paz, la Humildad y la Felicidad, e imágenes de Jael, Judit, Josué, David, Judas Macabeo y Samuel). Oomite también la aguda apreciación de Sigüenza al terminar la descripción de esta bóveda, apreciación que cabría entender como una auténtica declaración de principios: «El techo y la bóveda, desde la cornisa arriba, está pintada de grutescos alegres. Por el cuadro de en medio, que se finge cielo abierto con sus nubes y arreboles, se ve venir un ángel volando con una toalla y una fuente, para dar agua a manos a los sacerdotes que han de consagrar en ellas el cuerpo santísimo de su Señor y Rey, porque se entienda también que para llegar a tan alto ministerio no se pide menos que limpieza de ángeles. Y si para que por los labios de Isaías saliesen las palabras divinas fue menester que un serafín los purificase con fuego del Cielo, qué agua ha de ser aquella que lave las manos que convierten el pan en el mismo Dios. Y cuando los sacerdotes alzan allí los ojos, echen de ver la grandeza de su dignidad, pues bajan tan alegres los ángeles a servirles agua a manos. De esto han de servir principalmente las pinturas, más que de adornar las paredes. Quédesse lo demás, que aquí hay para otro lugar» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XV] 2000, vol. II, p. 655). La bóveda de la antesacristía fue pintada por Niccolò Granello, seguramente con la ayuda de Fabrizio Castello, los pagos referidos al primero, están fechados entre el 3 de septiembre de 1583 y el 14 de mayo de 1584 (ZARCO, 1932, p. 53-55). Sobre la bóveda de la antesacristía y su significación, *vid.* CHECA, 1980, pp. 328-335; 1992, pp. 403-404; NEWCOME, 1993, pp. 25-28; GARCÍA FRÍAS, 2004, p. 116.

<sup>1577</sup> (*Idem*: 1667, fol. 44; 1681, fol. 37; 1698, fol. 48vº).

La fuente utilizada por Santos son los dos últimos párrafos de la *Memoria* atribuida a Velázquez: «Estas pinturas sagradas, entresacadas de las que de todo genero adornan el Real Palacio de su Magestad, son las que embia aora Su Magestad al Real Conuento de San Lorenzo, dando con apartarlas de su vista, nuebo y singular testimonio de su amor à aquella casa, y de que para vestirla majestuosamente, no dudara nunca (a ser necessario) desnudar la que auita de lo mas estimable. Aduirtio Su Magestad estar



## Pinturas.

Aquí en la Antesacristia, se ven nueve Quadros distribuidos con toda correspondencia por sus quatro fachadas<sup>1578</sup>. Sobre la Fuente, la huida à Egipto, de mano del **Ticiano**, en vn natural, y hermosissimo Pays,

pobres de pintura algunas pieças, y en particular las dos referidas, y no dilato el reparo de esta falta, providencia sin duda de su grande abuelo, pues ya que preuino a su gran piedad en la ereccion de aquella sacra estupenda Mole, le dexo mucho lugar bacio, para que logre su Real animo en su exornacion, y aumento, a que reconocidos sus Religiosos deuidamente pidan incesablemente a Dios, prospere, y alargue, vida que tanto importa» (AFLG, Inv. 12254, fol. 12vº, s.f.).

Con respecto al montaje anterior a la intervención de Velázquez, contamos con el testimonio del padre Sigüenza que en su discurso XVII menciona seis pinturas, que concuerdan con las referidas en el manuscrito de Ajuda (c. 1650), gracias al cual podemos precisar su ubicación (*Vid.* SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, pp. 671-673 y 676; BOUZA, 2000, p. 66). Sobre la fuente estaba un *Cristo con la cruz a cuestas*, una de las dos copias del original de Sebastiano del Piombo que estaba en el frontispicio de la silla del Prior en el Coro, la otra copia estaba en el atrio de los Capítulos; a los lados, sobre las puertas pequeñas había dos pinturas flamencas antiguas, a la derecha de la fuente un *San Lucas Evangelista*, y a la izquierda un *San Jerónimo*, este último podría ser el que menciona Santos a partir de 1667 en la Iglesia Vieja (*Vid.* nota infra). El *San Lucas* no lo vuelve a mencionar Santos, descrito por Sigüenza como: «[...] muy singular cabeza, aunque se le ve que es retrato» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, pp. 676) y en el manuscrito de Ajuda: «[...] un San Lucas Evangelista, pintura antigua flamenca, no se sabe cómo es» (BOUZA, 2000, p. 66). Bassegoda apunta que podría tratarse del anónimo flamenco conservado hoy en las habitaciones de Isabel Clara Eugenia (PN, RMSLE [Hab. Isabel Clara Eugenia], Inv. nº 10014057; POLERÓ, 1857, nº 932, tal vez se trata del inventariado en la Entrega I de 1571, *Vid.* ZARCO, 1930 (2), nº 1030, según anota BASSEGODA, 2002, p. 100, nota 3). En la pared norte, a la derecha de la puerta que conduce a la basílica, estaba la *Santa Margarita* de Tiziano que Santos describe en el Aula de Moral (*Vid.* nota infra) y enfrente, en la pared sur, la *Oración en el Huerto* también de Tiziano, que Santos describe en la Sacristía (*Vid.* nota infra). En la pared de poniente, sobre los asientos, la copia de Alessandro Allori del fresco de la *Annunziata* de Florencia, que Santos menciona en la Celda Alta del Prior y a partir de 1667 en el paraninfo del Colegio (*Vid.* nota infra). Como ha señalado Bassegoda, el montaje descrito por Sigüenza, el mismo que presumiblemente disfrutó Felipe II y que fue visible hasta la intervención de Velázquez en el verano de 1656, aunaba pinturas flamencas antiguas, de técnica detallada, con un ejemplo de pintura moderna a base de «manchas» como es la *Oración en el Huerto de los Olivos* de Tiziano, en definitiva un montaje excesivamente heterogéneo y escueto para el gusto del XVII, Cfr. BASSEGODA, 2002, pp. 97-101.

<sup>1578</sup> (*Idem*: 1667, fol. 44vº; 1681, fol. 37; 1698, fol. 48vº).

«Tiene este lavatorio [antesacristía] seis cuadros de pintura maravillosa al óleo, de curiosas manos de grandes pintores hechos» (ALMELA [1594]1962, p. 44)

El mismo número de cuadros se mencionan en el Inventario de 1666: «En el ante Sachristia ay En las Paredes las Pinturas siguientes. Son en todas nueve, son Originales con sus Molduras doradas llanas» (INVENTARIO, 1666, ABMSLE, 187.I.7, fols. 17-17vº), no se especifican los autores ni los temas pero sí el tipo de moldura de los marcos: «llana», a diferencia de la Sacristía que será «de follaje». El mismo número de cuadros se inventarían en 1709: «En el Antesacristia ay nueve pinturas originales con su molduras doradas llanas» (INVENTARIO, 1709, ABMSLE, 187.I.7, fol. 39) y en el de 1745: «En el Ante Sacristia ay nueve Pinturas originales con sus molduras llanas» (INVENTARIO 1745, ABMSLE, 187.I.7, fol. 56). El testimonio de la *Memoria* atribuida a Velázquez difiere del descrito por Santos, lo que induce a pensar que documenta un estado primero del montaje que luego fue modificado. En vez de nueve pinturas, Velázquez habría previsto diez: «La antesacristia se viste de diez pinturas con marcos vniformes [...]» (AFLG, Inv. 12254, fol. 11vº s.f.). Presidiendo la pared de oriente, el *Descanso en la huida a Egipto* de Tiziano, colocado encima del lavatorio y ajustado a sus dimensiones. A los lados, sobre las puertas pequeñas, dos pinturas de Veronese: la *Adoración de los Reyes* y la *Crucifixión*, ambos ajustados al ancho de las puertas. Sobre las barras para colgar las toallas, se sitúan, en la pared norte: la *Virgen con el Niño*, *Santa Magdalena* y *dos santos* de Van Dyck; en la pared sur: el *Castillo de Emaús* de Rubens. A la izquierda de la puerta de acceso a la Sacristía (nuestra derecha), en la pared sur, dos pinturas de Veronese: la *Purificación de la Virgen*, y debajo, con el mismo ancho, la *Mujer adúltera*. Enfrente de estos dos, en la pared norte, sobre los asientos: el *Sepulcro de Cristo* de Tintoretto. En la pared de

Nuestra Señora sentada con el Niño en los brazos mirando à S. Iuan, que le trae vnas Cereças alcançadas de vn Arbol por vn Angel. Al otro lado està San Ioseph risueño, mirando al Niño, en pie, y arrimado a otro Arbol, descansando vn brazo en el Baculo. En vna rama està colgado vn paño colorado, que sirue como de Dosel, si ya no es Vandera debaxo de quien se alistan, quantos huyen del mundo. Entre los Arboles del Pays, se vè la lumentilla paciendo, y mas lexos otros animales. Entre las matas de lo mas cerca, donde ay vnos terrazos, que parecen de tierra verdadera, bullen vnos Conejuelos, y de la otra parte en vna laguna, ò charco, vnas Anades, todo marauilloso, y de la mejor manera de este Autor. Son las figuras menores que el natural. El alto del Lienço cinco pies [140 cm.], y el largo doze y medio [350 cm.], que es el mismo de la Fuente<sup>1579</sup>.

---

poniente, junto a la puerta que sale al Claustro, la *Predicación de San Juan* de Veronese, en correspondencia con la *Huida a Egipto*; y a su lado *San Pedro y San Pablo* de José de Ribera. En el montaje definitivo descrito por Santos en 1657 todos los cuadros permanecen en sus lugares exceptuando el *Sepulcro de Cristo* de Tintoretto, que se coloca sobre la barra de las toallas de la pared norte; el *Castillo de Emaús* de Rubens, que se sitúa sobre los asientos, en la pared norte; la *Virgen con el Niño, la Magdalena y dos Santos* de Van Dyck que se coloca sobre las toallas, en la pared sur. El cuadro que finalmente no se colgó fue la *Mujer adúltera* de Veronese, quizá como dice Bassegoda, porque rompía la simetría del conjunto. Velázquez debió de valorar la verticalidad de los paramentos disponibles, optando sabiamente por contraponer lienzos horizontales, que en el espacio cumplirían la misma función que la monumental fuente lavatorio (Cfr. BASSEGODA, 2002, pp. 101-103). La propuesta que refiere la *Memoria* de colocar dos lienzos superpuestos del mismo tamaño en la pared sur, tenía sentido en la medida que era el único punto de la sala en la que las pinturas no tenían nada debajo ya que en el resto estaban: la fuente con sus puertas a los lados; las toallas colgando de sus barras; y los asientos y cajones. Los espacios disponibles debajo de las pinturas quedaron finalmente completados con la colocación de una serie de tablas enmarcadas con los jubileos concedidos al Real Monasterio. Las describe Santos a partir de 1667, aunque quizá ya estuvieran previstas desde antes y fueran el motivo de sacar del montaje la *Mujer adúltera* de Veronese. El montaje descrito por Santos se mantuvo inalterable hasta la invasión francesa.

<sup>1579</sup> TIZIANO, *Descanso en la Huida a Egipto*.

(*Idem*: 1667, fol. 44v<sup>o</sup> ; 1681, fols. 37-37v<sup>o</sup>; 1698, fols. 48v<sup>o</sup>-49).

Se trata del *Descanso en la huida a Egipto*, pintura considerada en la actualidad obra del taller de Tiziano (c. 1535, óleo sobre lienzo, 155 x 323 cm., Museo del Prado, Cat. n.º 435. Inv. Gen. n.º 868, depositado en El Escorial desde 1943 [Capítulo del Prior]; VIGNAU, n.º 117 [en RABASF en 1813]; RUIZ, 1991, pp. 38-40; BASSEGODA, 2002, p. 104). Santos más adelante refiere la procedencia: «Este, y el de la huyda à Egypto, y el de la Purificacion de Nuestra Señora, que està en la Antesacristia, y otros del mismo valor, diò à su Magestad, quando vino de Italia, Don Ramiro Nuñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres» (SANTOS, 1657, fol. 44v<sup>o</sup>), lo que se produjo a partir de 1644, en concreto a partir del 10 de septiembre, fecha en la que Medina de las Torres desembarca en Denia (BEROQUI, 1946, p. 170, nota 6). Vasari describe un *Descanso en la Huída a Egipto* pintado por Tiziano para su amigo Francesco Assonica: «[...] in un quadrone grande la Nostra Donna, che andando in Egitto, pare discesa dell'asino e postasi a sedere sopra un sasso nella via con San Giuseppo appreso e San Giovannino, che porge a Cristo fanciullo certi fiori colti per man d'un Angelo dai rami d'un albero che è in mezzo a quel bosco pieno d'animali, nel lontano del quale si sta l'asino pascendo; la quale pittura, che è oggi graziosissima, ha posta il detto gentiluomo in un suo palazzo, che ha fatto in Padoa da Santa Iustina.» (VASARI [1568], 1999, p. 1295). Ridolfi también recuerda la pintura: «Per Francesco Assonica lureconsulto [...] vn quadro di Nostra Donna, che scesa dall' Asino, sedeua nel mezzo ad vn prato col fanciullo in grembo, à cui gli Angeli porgeuano dattili, & il giumento posto in libertà, pascolaua le herbe.» (RIDOLFI, 1648, I, p. 175). A diferencia de Vasari, Ridolfi no especifica que el cuadro estuviera en Padua (en contra de lo que asegura Wethey), además precisa la existencia de ángeles, en plural, portando frutos, es decir la escena que describe coincide con la versión de mayor tamaño grabada primero por Giulio Bonasone y después por Martino Rota que muestran la composición original de Tiziano. En ambas vemos sobre la Sagrada Familia a tres ángeles niños que parecen luchar por hacerse con el manojito de frutos del árbol. La

estampa de Bonasone lleva la inscripción: «TITIANO IN / VENTOR / IVLIO / B. F.»; la de Rota: «Ticianus Inventor 1569», *Vid.* WETHEY, 1969, I, p. 126, plate 41; CATELLI ISOLA, 1976, p. 52, nº 74; MASSARI, 1983, p. 101, nº 135. Quizá Ridolfi no recuerda que el cuadro estaba en Padua porque ya habría sido adquirido por Medina de las Torres, si fue así, describió la pintura a través de la estampa. Van Dyck durante su estancia en Italia (c. 1622-1627) tomó un apunte del grupo de la Virgen con el Niño, San José y la figura femenina que recoge frutos del árbol a la derecha, figura que curiosamente sitúa a la izquierda e invertida, como en los grabados, *Vid.* Van Dyck, *Italian Sketchbook*, fol. 8vº (British Museum, 1957,1214.207.8). Según el testimonio de la francesa Charlotte Catherine Patine en su *Pitture scelte e dichiarate*, Colonia, 1691, el original de Tiziano se perdió al naufragar el barco que lo traía a España, incluye además una imagen de la pintura grabada por de N. R. Cochin a partir de la estampa de Rota, con la leyenda: «Opus Titiani in Hispaniam deportaretur, naufragio peryt» (PATINE, 1691, p. 179). Si el original se perdió, la pintura de El Escorial sería una réplica de taller, aunque también cabría plantear la hipótesis de que el cuadro no se hubiera perdido, quizá quedara maltratado en el naufragio y necesitó un aderezo considerable que explica la ambigua calidad de la pintura y quizá también el formato apaisado que difiere con el que muestran los grabados. Parece probable pensar que la pintura fue cortada en la parte superior para adaptarla al emplazamiento previsto en la antesacristía, entre la fuente y la cornisa, en donde encajaba a medida. Santos subraya que el lienzo tiene las mismas dimensiones de largo que la fuente, sobre la que aún se aprecian los dos barrones de hierro que sostenían el cuadro. Quizá fueron problemas inherentes a la conservación de la tela y no estéticos los que determinaron esa ubicación, que por otra parte sacó el mayor partido posible a lo que quedaba del original de Tiziano. Crowe y Cavalcaselle la consideraron obra de taller y siguiendo a Madrazo, pensaron erróneamente que había sido traída por Velázquez de Italia en 1651, *Vid.* CROWE Y CAVALCASELLE, 1877, II, pp. 445-446.

En la *Memoria* atribuida a Velázquez se señala la procedencia y se hace una descripción artística de la pintura a partir de la cual construye la suya el padre Santos: «[fol. A5] [...] paso a decir de las demas de las muchas que Don Ramiro Nuñez de Guzman, Duque de Medina de las Torres dio a su Magestad quando vino de Italia [...] [fol. 6 s.f.] VIII. *Ante Sacristia*. [al mergen]. Otro de TICIANO, de la huyda a Egypto, en vn natural, y hermosissimo pais N. Señora sentada con el Niño en los braços, mirando a S. Iuan que le trae vn as de cereças alcançadas de vn arbor por vn Angel, a el otro lado esta S. Ioseph risueño mirando al Niño en pie, y arrimado a el baculo, entre los arboles del pais se ve la jumentilla paciendo, y en lo mas lejos otros animales entre las matas donde ay vnos terraços que / [fol. 6 vº s.f.] que parecen de tierra verdadera, bullen vnos conejuelos, de la otra parte en vn charco vnos Anades, todo marauilloso, y de la mejor manera de este Autor: son las figuras menores que el natural: el alto del lienço cinco pies y medio, y doze y medio el largo. [...] [fol. 11vº s.f.]» (AFLG, Inv. 12254). Si ponemos en boca de Velázquez las palabras de la *Memoria* resulta significativa la consideración plástica de los terrazos «que parecen de tierra verdadera», que podrían remitirnos a otros tantos terrazos velazqueños, de similar coloración parduzca con toques de amarillo y líneas de contorno oscurecidas. Por su parte Santos explica de forma más correcta la posición de San José y con agudeza se fija en la importancia compositiva del paño rojo detrás de la Sagrada Familia: «sirue como de Dosel [...]»; elemento que le permite hacer una sutil alusión, con ecos militares, a la vida eremítica, asociada concretamente al manto rojo de San Jerónimo: «[...] si ya no es Vandera debaxo de quien se alistan, quantos huyen del mundo». Es decir Santos proyecta sobre la pintura de Tiziano una valoración externa a la misma, aquella que le permite asumirla corporativamente como algo propio.

La pintura se menciona en la relación anónima de hacia 1698: «[...] encima del aguamanil está la Huida a Egipto, es del Ticiano.» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 56). En el siglo XVIII la describen XIMÉNEZ, 1764, pp. 287-288 y PONZ [1788], 1972, p. 71; y en la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán: «7. Un descanso de la Virgen. S. Joseph y el Niño con un Angel. ... O [original] Ticiano. [...] el 7º es obra excelente. Ponz hace el debido elogio de ella» (ARBME, Z-IV-17, fols. 20vº-21, CUSTODIO VEGA, 1962, p. 247). Vicente Poleró en 1857 menciona la pintura entre las donadas por Medina de las Torres: «la Huida a Egipto, del Tiziano», y depositada en el Real Museo de Pinturas: «868. Sacra familia» (POLERO, 1857, p. 41, nota 1, y 183), en donde estaba desde 1839 (MADRAZO, 1843, p. 191; Inventario General, 1857, nº 868). No debe confundirse con el otro *Descanso en la Huida a Egipto* de Tiziano descrito por Santos a partir de la segunda edición de 1667 en el Capítulo del Vicario, especificando que fue una pintura que Luis Méndez de Haro dejó en su testamento a Felipe IV (SANTOS, 1667, fol. 82vº; 1681, fols. 68-68vº; 1698, fols. 83-83vº, *Vid* nota infra).

Sobre las dos puertas, que la tienen en medio, ay dos Quadros de la Adoracion de los Reyes, y quando crucificaron à Christo Señor nuestro, de **Paulo Verones**, que como el de en medio, se ajustan al ancho de las Puertas, que es quatro pies y medio [1,26 m.], y el alto quatro [1,12 m.]; de figuras medianas, pintadas de buen gusto, y disposicion<sup>1580</sup>.

Sobre las Toallas del vno, y otro lado, están, en el de la Iglesia, vna Pintura del Sepulcro de Christo, de mano de **Tintoreto**<sup>1581</sup>; y à la parte de la Sacristia otra de Nuestra Señora, con el Niño en braços la Madalena, que le adora, y otros dos Santos, de mano de **Vandic**<sup>1582</sup>.

---

<sup>1580</sup> VERONÉS, *Adoración Reyes y Calvario*.

(*Idem*: 1667, fol. 44vº ; 1681, fol. 37vº; 1698, fol. 49).

Estas pinturas se han identificado con dos obras del taller de Veronese, la *Adoración de los Magos* (óleo sobre lienzo, 138 x 112 cm. PN, RMSLE [Museos] Inv. nº 10014560. XIMÉNEZ, 1764, p. 288; PONZ [1788], 1972, p. 71; BERMEJO, 1820, p. 229; POLERÓ, 1857, nº 364 [como obra de Carlo Veronés]; ROTONDO, 1864, p. 122; RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 145-146; BASSEGODA, 2002, pp.101 y 104) y *El Calvario* (óleo sobre lienzo, 131 x 125 cm. Museo del Prado [desde 1834], Cat. nº 496, Inv. Gen. nº 447, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada desde 1970; XIMÉNEZ, 1764, p. 288; PONZ [1788], 1972, p. 71; VIGNAU, nº 17 [en RABASF en 1813]; POLERÓ, 1857, p. 181; RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 151-152; BASSEGODA, 2002, pp. 101 y 105). Descritos en la *Memoria* atribuida a Velázquez, de donde toma Santos la información: «[fol. 8vº s.f.] XXII. [al margen] Otros de PABLO VERONES, de la adora- / [fol. 9 s.f.] adoracion de los Reyes, bien lleno de figuras medianas, pintado con buen gusto y disposicion: el alto quatro pies y quarto, el ancho quatro y medio. XXIII. [al margen] Otro del mismo Maestro, y tamaño: Christo entre los dos Ladrones, y Longinos en la accion de herirle, desmayada Nuestra Señora, teniendola San Iuan, la Madalena, y otros. Los Soldados sorteando la vestidura. [...] Sobre las dos puertas que estan a sus lados los dos quadros de la adoracion de los Reyes, y de la Crucifixion, de mano del VERONES, que como el de en medio se ajustan al ancho de las puertas. [fol. 12 s.f.]» (AFLG, Inv. 12254). Lo más probable es que estas dos pinturas llegaran a El Escorial procedentes del Alcázar de Madrid. En la relación anónima de hacia 1698 se mencionan como obras de Veronés: «[...] la que se sigue, que está sobre una puertecilla, y el correspondiente, sobre la otra puertecilla, es el Lavatorio [posible error, seguramente querría decir «del Lavatorio»], son del Veronés» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 56). En el siglo XVIII las describe en el mismo lugar y con los mismos términos XIMÉNEZ, 1764, p. 288; y PONZ [1788], 1972, p. 71. También en la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán: «6. Un Calvario de figuras chico ... O [original] P. Veronés [...] 8. Adoración de los Reyes ... O [original] P. Veronés» (ARBME, Z-IV-17, fol. 20vº, CUSTODIO VEGA, 1962, p. 247). Con respecto al *Calvario*, Ruiz Manero ha planteado que podría tratarse de una obra realizada en el taller de Veronés en la década de 1570 por Alvise Benefatto del Friso, señala también la existencia de una copia muy literal en la capilla del Palacio Real de Madrid procedente de la colección del marqués de Salamanca (RUIZ MANERO, 2005, pp. 48-49).

<sup>1581</sup> TINTORETTO, *Entierro de Cristo*.

(*Idem*: 1667, fol. 44vº ; 1681, fol. 37vº; 1698, fol. 49).

Pintura identificada con el *Entierro de Cristo* atribuido a Domenico Tintoretto (c. 1599, óleo sobre lienzo, 110 x 125 cm. PN, RMSLE [Capitulos], Inv. nº 10014721; VIGNAU, nº 16 [en RABSF en 1813]; POLERÓ, 1857, nº 396; RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 175-176; BASSEGODA, 2002, pp. 101 y 105; 2008, p. 186). En la *Memoria* atribuida a Velázquez se refiere su primera ubicación propuesta, en la pared norte: «Enfrente destos dos [La *Purificación* y la *Mujer adúltera* de Veronés] (que es al lado de la puerta que sale a la Yglesia, y sobre vnos cajones) se pone vn lienço del Sepulcro de Christo, de TINTORETTO» (AFLG, , Inv. 12254, fol. 12 s.f.). Al no venir descrita en la *Memoria*, Santos no incluye ninguna valoración artística de la pintura. Se desconoce su procedencia, quizá llegó a El Escorial desde el Alcázar de Madrid. Se menciona en el mismo lugar en la relación anónima de hacia 1698: «Sobre las toallas en la tapia de la Iglesia, está un santo Sepulcro, es de Jacobo Tintoretto» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 56). En el siglo XVIII la describen XIMÉNEZ, 1764, p. 288 y PONZ [1788], 1972, p. 72 y la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán: «9. Un sepulcro con dos varones ... O [original] Tintoreto.» (ARBME, Z-IV-17, fol. 20vº, CUSTODIO VEGA, 1962, p. 247).

<sup>1582</sup> VAN DYCK, *Virgen con Niño y pecadores*.

Al lado izquierdo, està el famoso Lienço de la Purificacion de Nuestra Señora, y Presentacion de su Hijo Santissimo en el Templo, de mano de **Paulo Verones**; las figuras medianas; pero no les haze falta para parecer viuas. El Viejo Simeon decorado con los ornamentos, y insignias del Sumo Sacerdocio, està en medio; y para mouer-se / [1657, fol. 43] se àzia el Altar, ò la Mesa, que se diuisa à vn lado, carga el cuerpo graue en dos Ministros, que le conducen, y ayudan, significando admirablemente aquella flaqueza, y peso de su larga edad. La Virgen ante èl arrodillada con el Niño en las manos sobre vn paño blanco; todo èl desnudo, bellissimo, y tierno, que parece de carne viua, y enternece el coraçon. Acompaña à la Virgen San Ioseph con vna bela en la mano; y detras de la Mesa vna muger con dos Pichones en vna jaula, ò Polluelos de Palomas, ofrenda, que conforme la ley, hazian los que no tenian caudal para mas; como si el Rey, y la Reyna de los Cielos no fuessen dueños de quanto ser; pintado todo ello con aquella nobleza, y manera grande de su Autor. El rostro de Nuestra Señora, que se vè de medio perfil, es diuino, hermosissimo, y modesto, y las demas cabeças de las figuras desta historia, excelentissimas. Vna, que està de espaldas, en contraposicion de vn paño blanco, que cubre la Mesa, vestida de vna ropa amarilla listada de otros colores, y vn libro abierto en la mano, compone lo historiado marauillosamente. Tiene este quadro de alto quatro pies, y tres quartos, de largo casi cinco; es vn milagro<sup>1583</sup>.

---

(*Idem*: 1667, fol. 44vº; 1681, fol. 37vº; 1698, fol. 49).

Bassegoda apunta que podría identificarse con una copia antigua de Van Dyck, *Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos* (127 x 137 cm., Academia de San Fernando (nº 323), PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 35) y con la citada en el Inventario del Palacio Real de 1811 en la «otra cámara del dormitorio de la reyna», con el nº 804: «La Virgen y el Niño Jesús. Vandik. Traída del Escorial» (LUNA, 1993, p. 108), en BASSEGODA, 2009, p. 186, nota 70. Santos toma la información de la *Memoria* atribuida a Velázquez, en donde se sitúa la pintura en su primera ubicación propuesta en la pared norte: «Sobre las toallas del vno y otro lado, se ponen en el de la Yglesia, vna pintura de Nuestra Señora con el Niño en los braços, la Madalena que la adora, y otros dos santos de mano de VANDIJCK.» (AFLG, Inv. 12254, fol. 12 s.f.). Se menciona en el mismo lugar en la relación anónima de hacia 1698: «La que sigue, que está, pasada la puerta de la sacristía, sobre las toallas, de Antonio Van Dick» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 56). En el siglo XVIII la describe XIMÉNEZ, 1764, p. 288 y PONZ [1788], 1972, p. 72, y en la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán: «5. Nra. Sra., Niño, la Magdal. etc. ... O Wandik [...] El colorido del 5º es graciosísimo, y la cabeza de la Magdalena parece de Murillo» (ARBME, Z-IV-17, fols. 20vº-21), según anota Custodio Vega en su estudio del manuscrito la pintura estaría en las Salas Capitulares (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 247, nota 5).

<sup>1583</sup> VERONÉS, *Purificación*.

(*Idem*: 1667, fols. 44vº-45; 1681, fol. 37vº; 1698, fol. 49).

Tal y como apunta Bassegoda se trata de una pintura perdida o no localizada, conocida a través de una copia antigua en la Galleria Pallavicini de Roma (BASSEGODA, 2002, p. 106; 2009, pp. 169 y 176, fig. 69), podría ser el cuadro que se menciona en 1811 en el Palacio Real en el «Gran Salón de la Reyna», con el nº 808: «La Circuncisión, Pablo Veronese, traído del Escorial» (LUNA, 1993, p. 109; BASSEGODA, 2002, p. 106). La *Memoria* la incluye entre las pinturas entregadas a Felipe IV por el duque de Medina de las Torres (AFLG, Inv. 12254, fol. A5), noticia que recoge más adelante Santos: «Este, y el de la huyda à Egypto, y el de la Purificacion de Nuestra Señora, que están en la Antesacristia, y otros del mismo valor, diò à su Magestad, quando vino de Italia, Don Ramiro Nuñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres» (SANTOS, 1657, fol. 44vº). Realmente la pintura fue un regalo del príncipe Niccolò Ludovisi a Felipe IV que trajo Medina de las Torres a su regreso de Italia en 1644 (*Vid.* GARAS, 1967, pp. 288 y 343, fig. 23; BASSEGODA, 2002, p. 106; 2009, pp. 169 y 176). Para la descripción artística de la pintura, Santos toma el texto de la *Memoria* atribuida a Velázquez: «[fol. A5vº] VII. *Ante Sacristia* [al margen]. Otra de PAVLO VERONES, del misterio de la Purificacion, las figuras medianas, pero no les haze falta para parecer vivas; vese en medio el viejo Simeon decorado con las insignias, y ornamentos del sumo Sacerdocio, cargado de años, y como *que* carga el cuerpo graue en dos ministros, *que* lo conducen a la

Enfrente deste, al lado de la Puerta, que sale à la Iglesia, està vn Lienço del Castillo de Emaus, de **Rubenes**<sup>1584</sup>. Al lado de la que sale al Claustro, està otro de **Paulo Verones**, de la predicacion de S. Iuan, de la mesma caida, que el de la huyda à Egypto, que le corresponde. Està el Bautista en el Desierto, significando muy al natural, la eficacia del espiritu, que le mouia à procurar con su enseñanza, y doctrina la salud de las Almas. Los que salian à oirle, se vèn, como suspendidos y robados de su voz; vnos en pie, otros sentados, ò à la sombra de los arboles, ò en las peñas, que se descubren en el Pays con mucha variedad. Dà

---

mesa, ó Altar: la Virgen arrodillada ante el con el Niño en las manos / [fol. 6 s.f.] manos sobre vn paño blanco, todo el desnudo bellísimo, tan tierno, y a el parecer con vna inquietud tan propia de aquella edad, *que mas parece viuio, y de carne, que pintado*: acompaña a la Virgen S. Ioseph, con vna vela en la mano, y detras del Altar vna muger con vnos pichones en vna jaula, pintado todo ello con aquella nobleza, y manera grande de su Autor; el rostro de la Virgen, *que se ve de medio perfil*, es diuino, hermosissimo, y modesto; y las demas cabeças de las figuras desta historia excelentissimas, vna *que esta de espaldas delante del Altar, en contraposicion de vn paño blanco, que le cubre vestida de vna ropa amarilla listada de otros colores, y vn libro abierto en la mano, compone lo historiado marauillosamente*, tiene de alto este quadro quatro pies y tres quartas, de ancho casi cinco.» (AFLG, Inv. 12254). La apreciación que añade Santos a la descripción de que es «famoso Lienço», también está tomada de la *Memoria* cuando se precisa la ubicación de la pintura en la pared sur: «[...] al izquierdo el famoso lienço de la Purificacion de mano de PAVLO VERONES» (AFLG, Inv. 12254, fol. 12 s.f.). Santos subraya como algo admirable la forma de representar la edad avanzada de Simeon; cambia la frase referida al Niño Jesús: «mas parece vivo y de carne que pintado», por la menos pictórica de: «parece de carne viuia, y enternece el coraçon»; añade por su cuenta que los pichones podrían ser también «Polluelos de Palomas, ofrenda, que conforme la ley, hazian los que no tenian caudal para mas; como si el Rey, y la Reyna de los Cielos no fuesen dueños de quanto ser»; y concluye calificando la obra con uno de sus términos predilectos: «es vn milagro». Se describe con elogios en el mismo lugar en la relación anónima de hacia 1698, aunque equivoca la procedencia: «A la mano derecha, entrando por el claustro, está la presentación de Cristo en el templo, cuando el viejo Simeón le cogió en sus brazos; es de lo primoroso que hay en el mundo; se trajo de Inglaterra, de la almoneda del rey Carlos Stuardo; es de lo mejor que pintó el Veronés, Pablo Callario» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 56). En el siglo XVIII la describe con los mismos términos que Santos, XIMÉNEZ, 1764, pp. 288-289 y después Ponz añadiendo: «la Presentacion del Niño en el Templo, tenida esta por una de sus mejores obras [Pablo Veronés], en que expresó la prolongada edad de Simeon, así en su rostro consumido, como apoyando los brazos á unos ministros del templo. La Virgen en acto de presentar al Niño; á un lado está S. Josef, con una vela en la mano, y al otro una muger con cierta jaula de tórtolas.» (PONZ [1788] 1972, pp. 71-72); y en la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán: «4. Purificacion de N<sup>a</sup> Sra. ... O P. Veronés» elogiándose de nuevo la figura de Simeón: «[...] la expresión del Veronés en el 4<sup>o</sup>, en la edad de Simeón sostenido este anciano de dos acólitos, da una cierta seriedad a la figura, que autoriza todo el quadro.» (ARBME, Z-IV-17, fols. 20v<sup>o</sup>-21), Custodio Vega anota que el cuadro fue llevado a Francia por el General Soult (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 247, nota 4).

<sup>1584</sup> RUBENS, *Cena en Emaús*

(*Idem*: 1667, fol. 45; 1681, fol. 38; 1698, fol. 49v<sup>o</sup>).

Identificado por Díaz Padrón con *La Cena en Emaús* de Rubens (óleo sobre lienzo, 143 x 156 cm, Museo del Prado, Cat. n<sup>o</sup> 1643. Inv. Gen. n<sup>o</sup> 407; VIGNAU, n<sup>o</sup> 143 [en RABASF en 1813 con atribución a Van Dyck]). Se trataría del lienzo inventariado en la almoneda de los bienes de Rubens con el n<sup>o</sup> 138 y adquirido en 1640 por Felipe IV en 800 florines (DÍAZ PADRÓN, 1975, p. 233; BASSEGODA, 2002, pp. 101 y 106; 2009, p. 186, nota 71). Descrito en la *Memoria* atribuida a Velázquez en su disposición provisional en la pared sur sobre las toallas: «En la parte de la sacristia, al lado derecho de su puerta vna pintura de PEDRO PABLO RVBBENS, del Castillo de Emaus [...]» (AFLG, Inv. 12254, fol. 12 s.f.). Santos lo sitúa en su emplazamiento definitivo en el testero norte, sin añadir, al igual que la *Memoria*, valoración artística alguna. Se menciona en la relación anónima de hacia 1698: «[...] pasando la puerta que sale a la Iglesia, la que sigue es el castillo de Emmaús, es de Rubens [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 56). En el siglo XVIII la describen XIMÉNEZ, 1764, p. 289; PONZ [1788] 1972, p. 72, y en la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán: «1. Cena de Emaús ... O [original] Rubens» (ARBME, Z-IV-17, fol. 20v<sup>o</sup>), CUSTODIO VEGA, 1962, p. 246).

este Lienço no poco que aduertir à los curiosos<sup>1585</sup>. A su lado està vna Pintura de S. Pedro, y S. Pablo, de mano de **Joseph de Ribera**<sup>1586</sup>. Todos tienen marcos dorados de mucho lucimiento; y con todos ellos se

---

<sup>1585</sup> VERONÉS, *predicación de San Juan*

(*Idem*: 1667, fol. 45; 1681, fol. 38; 1698, fol. 49vº).

Pintura identificada por Bassegoda con *San Juan predicando en el desierto* del taller de Veronés (óleo sobre lienzo, 155 x 262 cm. PN, RMSLE, Inv. nº 10034641; VIGNAU, nº 125 [en 1813 en RABASF con atribución a Tintoretto]; POLERÓ, 1857, nº 210; BASSEGODA, 2002, pp. 101 y 107; 2009, pp. 170 y 186, nota 75). Ruiz Manero plantea la atribución de la pintura a Alvise Benefatto del Friso, realizada en el taller de Veronés hacia 1570, efectivamente «sus personajes muestran una cierta rigidez en sus movimientos y un ensimismamiento introspectivo» característico de Alvise (*Vid.* RUIZ MANERO, 2005, pp. 49-50). Quizá el discípulo siguiera como modelo la pintura perdida que cita Boschini como original de Veronés en la iglesia dell' Umiltà alle Zattere de Venecia: «San Giouanni, che predica nel deserto» (BOSCHINI, 1664, p. 346). En cuanto a la procedencia de la pintura de El Escorial, Bassegoda apunta que podría haber seguido el mismo itinerario que la *Purificación* de Veronés citada anteriormente, es decir ser un regalo a Felipe IV del príncipe Niccolò Ludovisi traído a España por Medina de las Torres en 1644. La pista la da Ridolfi cuando cita en Roma: «Presso il Signor Prencipe Ludouisio si conseruanno in due tele la purificatione di N. Donna, e S. Giouanni, che predica alle turbe» (RIDOLFI, 1648, pp. 320-321, *Vid.* BASSEGODA, 2009, p. 170). Ruiz Manero recuerda la existencia de otra versión, más pequeña y sobre tabla, en el inventario del marqués de Leganés de 1655: «otra pintura de bara y ochaua en quadro (94 x 94 cm.), la predicazion de san Juan, con muchas figuras arrimadas a unas peñas y arboledas, de Paulo velones» (LÓPEZ NAVIO, 1962, p. 284, citado en RUIZ MANERO, 2005, p. 50). La pintura se menciona en la *Memoria* atribuida a Velázquez, sin valoración artística alguna: «Al lado de la [puerta] que sale al claustro, vn lienço de la PAVLO VERONES, de la predicacion de san luan de la misma caida que el de la huyda a Egypto que le corresponde [...]» (AFLG, Inv. 12254, fol. 12 s.f.). Velázquez calculó, al igual que hará con el *Lavatorio* de Tintoretto, la colocación del lienzo en la pared de poniente, a nuestra derecha según se entra en la antesacristía, potenciando de ese modo, la correcta lectura de la pintura, de izquierda, en donde está San Juan, hacia la derecha. En este caso Santos sí que incorpora una descripción valorativa de su propio cuño, seguramente el tema representado no podía pasarle desapercibido a un orador, lector del Colegio y predicador. Curiosamente anota la significación «muy al natural» de una figura tan profundamente escultórica como el San Juan, con lo que parece estar refiriendo no tanto a que esté tomado del natural, como a la elocuente efectividad de su gesto retórico; se fija también en la suspensión y arrobamiento del auditorio, ensimismamiento de las figuras, que como hemos señalado se considera un rasgo característico de las obras de Benefatto del Friso; señala también la «muchacha variedad» del paisaje, con grupos situados bajo la sombra de los árboles y otros brillantemente iluminados. Probablemente esa variedad de planos compositivos separados por la luz formaban parte de los elementos sobre los que, a decir del jerónimo, tanto podían advertir «los curiosos». En el mismo lugar se menciona en la relación anónima de hacia 1698: «La siguiente y última es la predicación del Bautista, es de Pablo Veronés» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 57). En el siglo XVIII la describe con los mismos términos que Santos: XIMÉNEZ, 1764, p. 289; PONZ [1788], 1972, p. 72 y la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán: «3. S. Juan predicando en el desierto ... O [original] P. Veronés.» (ARBME, Z-IV-17, fol. 20vº, CUSTODIO VEGA, 1962, p. 246), después BERMEJO, 1820, p. 246, que la sitúa en la celda prioral y POLERÓ, 1857, p. 68.

<sup>1586</sup> RIBERA, *San Pedro y San Pablo*

(*Idem*: 1667, fol. 45; 1681, fol. 38; 1698, fol. 49vº).

Pintura identificada con el *San Pedro y San Pablo* de Jusepe de Ribera (c. 1616, óleo sobre lienzo, 126 x 112 cm. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts, Cat. nº 103; BASSEGODA, 2002, pp. 101 y 107; 2009, p. 186, nota 76). Según ha estudiado Bassegoda, la pintura fue sacada de España por el general Dessolles (ANDRÉS, 1971, p. 57, nota 57); después formó parte de la colección Rothou (PÉREZ SÁNCHEZ / SPINOSA, 1992, p. 174) siendo adquirida por el museo de Estrasburgo en 1890. Descrito sin valoración artística en la *Memoria* de Velázquez, de donde toma la información Santos: «[...] y a su lado [la *Predicación de San Juan* de Veronés] vna pintura de los Apostoles S. Pedro y San Pablo, de IOSEPH DE RIBERA» (AFLG, Inv. 12254, fol. 12 s.f.). Se menciona en el mismo lugar en la relación anónima de hacia 1698: «San Pedro y San Pablo, que es la inmediata, es de Ribera llamado el Españolito» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 57). En el siglo XVIII: XIMÉNEZ, 1764, p. 289; PONZ [1788] 1972, p. 72; y el

mira esta Quadra tan adornada, vistosa, y estimable, que denota bien ser su composicion efecto de alto poder<sup>1587</sup>. Mas / [1657, fol. 43 vº]

---

#### [1667, fol. 45vº]

Debaxo de todos estos Quadros, que se han referido, estan por todo el contorno de esta Pieça repartidas onze Tablas, en que estan escritos los Jubileos, que se ganan en esta Iglesia, concedidos de los Sumos Pontifices, y solicitados de los Reyes Patronos della, que son muchos por la distancia del año. Y estàn las Tablas con sus marcps dorados, que adornan mucho<sup>1588</sup>.

---

#### Sacristia.

Mas en entrando por la Puerta de la Sacristia, como se ve en ella vna Pieça tan grande, clara, hermosa, y de tanta variedad de cosas diuinas: nueuamente comiença la admiracion, à hazer en los sentidos, y en el alma, aquella operacion, que es propia suya. La compostura, riqueza, y aseo de quanto se propone à la vista, suspende verdaderamente à todos; y luego se conoce, que esta parte, sino excede en perfeccion, esta al mismo andar de las mas notables desta Casa<sup>1589</sup>.

Tiene de largo, desde la Puerta à vn Altar, que està de frente, ciento y ocho pies [30,24 m.], y de ancho treinta [8,4 m.]. Goza la luz del Oriente por dos ordenes de Ventanas, que son en todas diez y ocho, vnas en lo baxo, aunque no todas abiertas, y otras sobre la Cornija de piedra, que dà buelta à toda la Pieça. En el Frontispicio, à los lados del Altar ay dos Puertas menores, que responden à otras dos, que acompañan la Puerta por donde entramos. Vnos Caxones estàn à mano derecha, y ocupan toda aquella vanda de enfrente de las Ventanas. Las Paredes de mucha blancura; y à la vna, y otra parte, se vè en ellas la mayor variedad, y excelencia de Pintura, que pudo conseguir el Arte, y juntar la Potencia; Quadros al olio de los mejores Maestros, que han celebrado las edades; historias santas, donde la atencion, y deuocion hallan viuo

---

la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán: «2. S. Pedro y S. Pablo ... O [original] Rivera.» (ARBME, Z-IV-17, fol. 20vº, CUSTODIO VEGA, 1962, p. 246).

<sup>1587</sup> (*Idem*: 1667, fol. 45vº; 1681, fol. 38; 1698, fol. 49vº).

<sup>1588</sup> JUBILEOS.

(*Idem*: 1681, fol. 38; 1698, fol. 49vº). Las tablas con los Jubileos se mencionan en el Inventario de 1666 a continuación de las pinturas de la antesacristía: «[...] mas ay once tablas con sus Molduras doradas llanas donde estan escritos los Jubileos que tiene esta Cassa» (INVENTARIO, 1666, ABMSLE, 187.I.7, fol. 17vº). En el Inventario de 1709 se añade una tabla más: «[...] mas doze tablas de los Jubileos [...]» (INVENTARIO, 1709, ABMSLE, 187.I.7, fol. 39), y otra más en el de 1745: «[...] mas trece tablas de los Jubileos [...]» (INVENTARIO, 1745, ABMSLE, 187.I.7, fol. 56). XIMÉNEZ, 1764, p. 289

<sup>1589</sup> (*Idem*: 1667, fol. 45vº; 1681, fol. 38; 1698, fol. 49vº).

Sigüenza: «En entrando por la puerta de la sacristía parece que se ensancha el corazón viendo una pieza tan grande, tan clara, tan hermosa, tan llena de variedad de cosas divinas, tanta compostura, riqueza, limpieza, aseo de más que humanas manos y diligencia, y luego se le echa de ver que es puramente recámara de la casa de Dios. Cada día entro en ella y me visto y digo misa, y cada día se me hace nueva y despierta mi tibieza y me abre los ojos para que piense lo que voy a hacer.» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 655).



lo pintado, según la fuerza con que las mueven, y arrebatan. Comenzaremos a referirlas, tomando el rumbo desde el Altar, donde está una Tabla de **Rafael de Urbino**, que sin admitir competencia, merece el lugar primero<sup>1590</sup>.

---

1590

(*Idem*: 1667, fol. 45vº; 1681, fols. 38-38vº; 1698, fols. 49vº-50).

Sigüenza: «Tiene de largo la pieza, desde la puerta al altar de frente, ciento ocho pies, de ancho veintinueve o treinta. Sus ventanas altas y bajas miran a Oriente; creo son en todas dieciocho, aunque las bajas, como veremos, no están todas abiertas. A una y otra parte, desde la cornisa abajo, que es de piedra y corre por toda la pieza, gran variedad de hermosísima pintura, cuadros al óleo de grandes maestros y de todo género, antiguo y nuevo, aunque todos de singular piedad y devoción. [...] En el frontispicio y al lado del altar o retablo están acompañando otras dos puertas menores y responden a otras dos que acompañan la puerta por donde entramos, y ninguna es ociosa, todas tienen oficio [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 655).

Gracias al manuscrito de Ajuda fechable hacia 1650, podemos precisar el primer montaje pictórico de la Sacristía, que permaneció inmutable hasta la intervención de Velázquez en 1656 (*Vid.* BOUZA, 2000, p. 66; BASSEGODA, 2002, pp. 108-111). Comprendía en total treinta y dos pinturas, dos en el altar, que estaba presidido por el [1] *Calvario* de Van der Weyden, pintura que se trasladó a la Librería del Coro en donde la describe Santos a partir de 1667 (*Vid.* nota). Sirviendo de ático se menciona: [2] «[...] Encima de esta pintura está un Salvador con Nuestra Señora y San Juan Baptista. Es esta pintura el remate del retablo que ay agora en la capilla real del palacio de Madrid y de la misma mano, aunque no sabemos cuya es.»; identificada con la copia libre del *Político de San Bavón* de Gante de Van Eyck atribuida a Gossaert (c. 1510-1515, óleo sobre tabla, 122 x 133 cm., Museo del Prado, Cat. nº P01510), *Vid.* BASSEGODA, 2002, p. 110; GARCÍA-FRÍAS, 2015, p. 63.

En la pared de oriente: «A la mano siniestra como se entra en la sacristía, que es la parte de las ventanas, ay ocho quadros grandes que ocupan los claros que ay entre las ventanas. Todos ochos son de Juan Pantoxa de la Cruz.»; se trataba de las dos representaciones de los grupos orantes de la capilla mayor, con sus dos genealogías relativas, que se dispusieron flanqueados por dos retratos: a la izquierda Carlos V, a la derecha Felipe II. Cuadros con marcos de bronce dorado, descritos por Santos a partir de 1657 en la Iglesia Vieja (*Vid.* notas).

Encima de las ventanas: «[...] ay nueve quadros medianos.»; comenzando desde la puerta de entrada:

[1] «[...] Santa Cathalina, es de Ticiano; [...]»; descrita por Santos en la Iglesia Vieja a partir de 1667 (*Vid.* nota).

[2] «[...] San Pablo, primer hermitaño, y San Antonio Abad, no se sabe cuyo es; [...]»; no identificado, quizá pudiera ser el inventariado en la Entrega II [fol. 53]: «Otro lienço de San(t) Pablo primer hermitaño y San(t) Antonio con paysages» (CHECA, 2013, p. 252); o el inventariado en la Entrega IV [fol. 91]: «Una pintura en tabla al ol(l)io de San(ct) Antonio y San(ct) Pablo hermitaños en el desierto con un cuervo que les trae de comer con moldura dorada y negra. Tiene de alto vara y media y de ancho vara y sesma.» (CHECA, 2013, p. 315).

[3] «[...] la Magdalena, es de Ticiano; [...]»; que permaneció en la Sacristía (*Vid.* nota).

[4] «[...] un Ecce Homo, es de Ticiano; [...]»; seguramente el que perteneció a Carlos V, hoy en el Prado (*Vid.* nota).

[5] «[...] Christo quando le preguntaron los ministros de Herodes y discípulos de los phariseos si era lícito o no pagar tributo al César, es de Ticiano; [...]»; que permaneció en la Sacristía (*Vid.* nota)

[6] «[...] Nuestra Señora dolorida, es de Ticiano; [...]»; seguramente la *Dolorosa* que perteneció a Carlos V, hoy en el Prado (*Vid.* nota).

[7] «[...] San Francisco, es de Luqueto; [...]»; no identificado, podría tratarse de uno de los inventariados en la Entrega IV [fol. 93]: «Dos lienços al ol(l)io en marcos de San(ct) Francisco con su compañero con molduras negras, que tiene de alto cada uno vara y dos tercias y de ancho vara y sesma de mano de los dichos», es decir: «vosquexead del mudo y acabada de un ofiçal de Luqueto» (CHECA, 2013, p. 316).

[8] «[...] Nuestra Señora con el niño Jesús y con San Juan, es de Bonaroto; [...]»; pintura identificada con la pintura de Luini en el Prado, descrita por Santos en la Iglesia Vieja a partir de 1657, fol. 56 (*Vid.* nota).

[9] «[...] Santa Cecilia tocando un órgano y algunos ángeles cantando, es de Michel Cosin.»; pintura descrita por Santos en la Iglesia Vieja a partir de 1657, fol. 56 (*Vid.* nota).

En la pared de poniente: «A mano derecha como entramos en la sacristía ay trece quadros encima de los caxones»:

[1] «[...] San Pedro llorando, es de Michael Cosin; [...]»; pintura que no menciona Santos, posiblemente el *San Pedro* de Coxie del Museo de Bellas Artes de Valencia (nº 84/2004, óleo sobre tabla, 111,5 x 86 cm, procedente de la colección Orts-Bosch) *Vid.* BASSEGODA, 2002, p. 111, nota 6. Inventariado en la Entrega VI de 1593 [fol. 139]: «Una tabla de pinçel al ol(l)io de San(ct) Pedro. Figura sola, buena pintura. Tiene de alto una vara y dos tercias y de ancho vara y tercia con molduras de madera doradas y negras.» (CHECA, 2013, p. 397). Descrita por Sigüenza sin precisar ubicación: «También está una figura de san Pedro que tiene una testa harto buena y buenas ropas, si lo demás de la figura respondiera.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 2000, vol. II, p. 674),

[2] «[...] el sepulcro de Christo quando llegaron a verle las Marías después de la Resurrección, es de Ticiano; [...]»; pintura identificada con el cuadro de Carlo Veronese descrito por Santos a partir de 1667 en la Iglesia Vieja (*Vid.* nota).

[3] «[...] la presentación de Nuestra Señora en el templo, pintura antigua flamenca, no se sabe cómo es; [...]»; no descrita ni por Sigüenza, ni por Santos, identificada (BASSEGODA, 2002, p. 111; GARCÍA-FRÍAS, 2013, p. 40) con la pintura atribuida a Vrancke van der Stockt (óleo sobre tabla, 141,5 x 97 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014404, POLERÓ, 1857, nº 330). Inventariada en la Entrega IV [fol. 106]: «Otro retablo con dos puertas al ol(l)io de la presentación de Nuestra Señora al templo con un angel y otras figuras e historias de Nuestra Señora todo en la tabla de en medio, y en las dos puertas dos letreros de letras doradas sobre negro que comienzan Sacrae parentis virginis del tamaño del de la partida antes desta [es decir el retablo con la *Ascensión de Cristo*: «de alto vara y tres cuartas y de ancho cerradas las puertas vara y tercia», *Vid.* infra]» (CHECA, 2013, p. 318).

[4] «[...] San Antonio Abad con algunas tentaciones, es de Gerónimo Bosch; [...]»; según Bassegoda podría ser el del Prado (nº P02913), aunque parece más probable que éste sea el mencionado en la Celda baja del Prior (*Vid.* nota). Quizá el cuadro de la Sacristía fuera el *Paisaje con las tentaciones de San Antonio* de Quentin Massys y Joachim Patinir (c. 1520-1524, óleo sobre tabla, 155 x 173 cm., Museo del Prado, Cat. nº P01615), firmado por Patinir e inventariado ya en la Entrega I [1574] con correcta atribución: «Otra tabla en que esta pintado la tentación de San(t) Anton con tres mugeres en un paysage las figuras de mano de Maestre Coyntin y el paisaje de Maestre Joachin que tiene de alto seys pies y de ancho siete» (CHECA, 2013, p. 212). Pintura que se ha identificado con el «San Antón» al que se refiere Felipe II en sus advertencias de 1566 (SENTENACH, 1907, pp. 41-42; ZARCO, 1931, pp. 29-32). Estuvo por tanto depositado provisionalmente, junto con el *Descendimiento* de Van der Weyden y el *San Cristóbal* de Patinir, en la capilla mayor del llamado Monasterio de prestado de la Villa de El Escorial (DÍEZ-ORDÁS, 2011, pp. 83-104) y parece lógico pensar que continuara en compañía de dichas pinturas, colocándose en un lugar preferente encima de la cajonera de la Sacristía.

[5] «[...] la Ascensión de Christo, pintura antigua flamenca, no se sabe cómo es; [...]»; pintura no identificada (BASSEGODA, 2002, p. 111), seguramente se trata de la inventariada en la Entrega IV [fol. 106]: «Otro retablo con dos puertas al ol(l)io. En la tabla de en medio la Açcens(s)ion de xpo Nuestro Señor con los apóstoles, y otras historias con sus títulos y en las dos puertas dos letreros de letras doradas sobre negro que comienzan por dentibus illis elebatus est. Tiene de alto vara y tres cuartas y de ancho cerradas las puertas vara y tercia.» (CHECA, 2013, p. 318), inventariado a continuación de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, *Vid.* supra; y los *Desposorios de la Virgen*, *Vid.* infra. Podría tratarse de la pintura no identificada descrita por Santos en la Capilla del Colegio a partir de 1667 (*Vid.* nota).

[6] «[...] Christo orando en el huerto y sudando sangre, no se sabe cómo es; [...]», no identificado, quizá pudiera ser el mencionado en la Entrega I [fol. 203]: «Otra tabla de la oración del huerto con los apóstoles durmiendo que tiene dos pies y medio de alto y dos de ancho.» (CHECA, 2013, p. 213); Entrega IV [fol. 87]: «Otro lienço en marco al ol(l)io de la oración del huerto con un angel guarnecido con una moldura dorada negra. Tiene de alto dos varas y tercia y de ancho vara y dos tercias con una cortina de tafetan morado, pintura de Ytalia buena mano»; [fol. 89]: «Otro lienço al ol(l)io sobre tabla de la oración de xpo Nuestro Señor del Huerto con molduras doradas y azules, que tiene de alto vara y tercia escas(s)a y de ancho vara y dos tercias» (CHECA, 2013, p. 315).

[7] «[...] un quadro muy grande en que está pintado el descendimiento de la cruz, es pintura flamenca y no se sabe cómo es; [...]»; se trata del *Descendimiento* de Van der Weyden, que menciona Santos en la Capilla del Colegio a partir de 1667 (*Vid.* nota).

## Altar.

Leuantase el Altar en el Frontispicio, sobre dos Gradas de Marmol, vestido de vn Frontal de Bronce dorado à fuego, con figuras, y historias sagradas de medio relieue; y encima se haze vn Retablo de mucha labor, y decencia, todo resplandeciente, con el oro, que le baña, y se leuanta hasta romper la Cornija, rematando en vna targeta vistosa. Hazese en èl, vna Caxa, cuyo medio ocupa vn Crucifixo de Bronce dorado admirable; su tamaño es poco menos del natural, su echura de estremado primor. Estuuu algun tiempo en el Pan- / [1657, fol. 44] Panteon, y despues trayendo otro, cuya medida se ajustaua mas à la Capilla de aquella Real Fabrica; determinò su Magestad, que este se pusiesse aqui, y se le hiziesse Retablo: autoriza grandemente esta Pieça<sup>1591</sup>.

[8] «[...] Nuestra Señora sentada del tamaño del natural con un niño muy crecido y desnudo en los brazos, es de Ticiano; [...]»; sin duda, la *Virgen con el Niño* de Munich que permanece en la Sacristía (*Vid. nota*).

[9] «[...] San Antonio de Padua y aquel milagro del Santísimo Sacramento quando le adoró una mula; [...]», identificado (BASSEGODA, 2002, p. 111) con el *Milagro en Tolosa de San Antonio de Padua* atribuido al Maestro de la Pasión de Brujas (Prado, cat. nº 1917). Descrito en la Entrega IV [fol. 105]: «Otro retablo con dos puertas de pinçel al ol(l)io. En la tabla de en medio San(ct) Antonio de Padua y su compañero y otras tres figuras de gentiles con un milagro del San(ct)is(s)imo Sacramento, y en las dos puertas dos letreros sobre negro que comiençan incredulos conuertid? Sanctus Antonius de Padua, que tiene de alto vara y dos terçias y de ancho çerradas las puertas vara y sesma.» (CHECA, 2013, p. 318).

[10] «[...] es San Chistóval con el niño al hombro y pasando un río, es de Gerónimo Bosch; [...]»; tal y como han señalado BASSEGODA, 2002, p. 111 y GARCÍA-FRÍAS, 2007, pp. 268-277, se trata de la pintura de Joachim Patinir, *Paisaje con San Cristóbal* (c. 1520-1524, óleo sobre tabla, 127 x 172 cm., PN, RMSLE [Habitaciones de Felipe II desde 1954], Inv. nº 10014400; POLERÓ, 1857, nº 359), pintura que no mencionan ni Sigüenza ni Santos, sí lo hace Ximénez en la librería del coro: «La última de esta Banda es un San Christoval, decentemente obrado.» (XIMÉNEZ, 1764, p. 235). Se cita en las advertencias de Felipe II de 1566 entre las pinturas depositadas provisionalmente en el Monasterio de Prestado de la Villa de El Escorial (DÍEZ-ORDÁS, 2011, pp. 83-104), inventariada en la Entrega I de 1574 [fol. 199]: «Una tabla en que esta pintado San(t) Christoual de mano de Miguel Col que tiene cinco pies de alto y seys y medio de ancho.» (CHECA, 2013, p. 212).

[11] «[...] los desposorios de Nuestra Señora y San Joseph, pintura antigua flamenca, no se sabe cómo es; [...]»; identificada (BASSEGODA, 2002, p. 111) con los *Desposorios de la Virgen* de Robert Campin (c. 1420-1430, óleo sobre tabla, 77 x 88 cm., Museo del Prado, Cat. nº P01887). Inventariada en la Entrega IV [fols. 106-107]: «Un retablo con dos puertas al ol(l)io. En la tabla de en medio dos historias, la una de como estando en el templo floreçio la bara a Joseph en la mano y la otra del desposorio de Nuestra Señora con Joseph, y en las dos puertas dos letreros de letras de oro sobre negro que comiença Joseph filidauit. Tiene de alto vara y terçia y de ancho çerradas las puertas bara y siete dozabos.» (CHECA, 2013, pp. 318-319).

[12] «[...] David degollando al gigante Goliath, es de Micael Cosín; [...]»; el *David y Goliath* de Coxcie, descrito por Santos en la Iglesia Vieja a partir de 1657 (*Vid. nota*).

[13] «[...] Nuestro Padre San Gerónimo en la penitencia, es de Ticiano; [...]»; identificado con el cuadro de Lotto en el Prado que describe Santos en el atrio de los Capítulos a partir de 1657 Para la mención a La Perla, *vid. infra nota*.

<sup>1591</sup> ALTAR: FRONTAL, RETABLO Y CRISTO

(*Idem*: 1667, fols. 45vº-46; 1681, fol. 38vº; 1698, fol. 50).

Frontal: Descrito en el inventario de la Entrega VIII [1611, fols. 20-20vº]: «Un frontal de bronce dorado que en el cuerpo de él ay tres historias la una del na(s)cimiento que es la de en medio y otra al lado del evangelio que es la anunçiaçion y la otra al lado de la epistola que es la adoracion de los Reyes y las frontaleras y caidas otras figuras de relieue de los quatro euangelistas y los quatro doctores de la iglesia y San Joan Baptista y San Lorençio y dos virgenes todo de chapas del dicho cobre dorado las figuras de relieue. Una grada para con el dicho frontal con diez apostoles de mediorelieue del dicho cobre dorado de la misma obra del dicho frontal que sirue al altar de la dicha sacristia que es el que Lesmes del Moral

## Pinturas.

A los pies deste Crucifixo, està la Tabla de **Rafael**, en que se vè pintada Nuestra Señora con el Niño; Santa Isabel, y San Juan, con vn Pays, bien aplicado à las figuras, y en su segundo termino vn San Ioseph, excelentissimo todo ello, assi en el dibujo, como en el colorido, la accion, y rostro de la Virgen, mas que humano; faltan palabras para explicar su mucha gracias, y la del Niño, y San Juan; tiene el Niño el pie sobre vna almohada, que està en vna cuna de mimbres; los Paños della son verdad, no ay encarecimiento, que iguale al gusto, y diligencia de esta obra. Puedesse assegurar sin riesgo, que hasta oy no se ha visto en España cosa igual de su Autor. Las figuras son algo menores, que del natural. Tiene la Tabla de alto cinco pies, y vn quarto, y de ancho quatro poco mas. Està acomodada en el Retablo con linda disposicion, y no con menos consideracion; pues assi se juntan en èl, la Cuna, y la Cruz, en que se representa el principio, y fin del viage de la vida, à los que siguen à Christo desde su niñez, para assegurar la eterna<sup>1592</sup>.

---

hizo de otro que traxeron de Flandes para el altar mayor que por no ser aproposito se acomodo allí.» (CHECA, 2013, p. 486). Se describe en la relación atribuida a Van der Hamen de hacia 1620: «Delante de él [el *Calvario* de Van der Weyden] está hecho un muy vistoso altar de bronce dorado y están esculpidos muchos santos.» (BNE, Ms. 2058, ANDRÉS, 1973, p. 267), dice Andrés, nota 18, sin citar sus fuentes, que el altar: «se compone propiamente de un frontaltar y una grada; el frontaltar tiene en relieve las historias del nacimiento, la anunciación y la adoración de los reyes magos con los cuatro evangelistas, los doctores de la iglesia y otros santos; fue comprado a Isabel de Terreros, bastante desbaratado, y Felipe II se lo dio a Juan de Arfe para su aderezo; así como la grada de bronce con diez apóstoles en relieve fue aderezado por el orfebre Lesmes del Moral [...] ambas piezas artísticas todavía se conservan en el mismo lugar».

Cristo de Tacca: En el inventario de 1666 se menciona «vn Altar con un Santo Christo de Bronce con su Frontal delo mesmo dorado a fuego» (INVENTARIO 1666, ABMSLE, 187.1.7, fol. 7v<sup>o</sup>). XIMÉNEZ, 1764, p. 297; PONZ [1788] 1972, p. 87: «[...]un Crucifixo de bronce dorado, casi del tamaño del natural, con dos ángeles en ademan de sostenerle, muy bien contrapuestos, y entendidos, como lo es la figura del Señor, de cuyo autor no se tiene noticia». Sobre el Cristo de Tacca, *vid.* MONTIGIANI, 2007, pp. 75-76; BELLESI, 2011, pp. 24-37

<sup>1592</sup> RAFAEL, La Perla.

(*Idem*, 1667, fol. 46, 1681, fol. 38v<sup>o</sup>, 1698, fol. 50)

Se trata de la célebre *Sagrada Familia llamada La Perla* (c. 1519-1520, óleo sobre tabla, 147,4 x 116 cm. Museo del Prado, Cat. nº P00301, Inv. Gen. 726, transferida en 1839). Santos, como ha señalado anteriormente, comienza las descripciones de pinturas de la Sacristía «tomando el rumbo desde el Altar», lo cual es habitual en su modo de proceder (véase por ejemplo la descripción de los Capítulos), aunque en este caso la razón parece estar determinada por la importancia artística de la pintura en cuestión: «vna Tabla de Rafael de Urbino, que sin admitir competencia, merece el lugar primero» (SANTOS, 1657, fol. 43v<sup>o</sup>). Más adelante señala que fue adquirida en la almoneda de Carlos I de Inglaterra, noticia que incluye una vez que ha terminado de describir las otras pinturas de idéntica procedencia (el *Lavatorio* de Tintoretto y la *Virgen con Niño, San Mateo y un ángel* de Andrea del Sarto), es decir el orden de la descripción está pautado por la calidad artística de las obras y por su procedencia. Exactamente el mismo orden lo encontramos en la *Memoria* atribuida a Velázquez, de donde Santos habría extractado toda la información: «[fol. A2v<sup>o</sup>] I. *Sacristia* [al margen]. Merece el Lugar primero sin admitir competencia, vna tabla de RAPHAEL SANCIO DE VRBINO, que se lleuo de Mantua a Inglaterra, en que esta pintada Nuestra Señora con el Niño, Santa Isabel y san / [fol. A3] y San Ioan con vn Pays bien aplicado a las figuras, y en su segundo termino vn San Ioseph, excellentissimo todo ello, assi en el debuxo, como en el colorido, la accion, y rostro de la Virgen mas que humano, faltan palabras para explicar su mucha gracia la del Niño, y el San Iuan: tiene el Niño el pie sobre vna almohada que esta en vna cuna formada de mymbres, los paños della son verdad, no ay encarecimiento que iguale a el gusto, y diligencia desta obra, puedese asegurar sin riesgo, que hasta oy no se ha visto en España cosa igual de

---

su Autor, tiene la tabla de alto cinco pies y vn quarto, y de ancho quatro poco mas, y son algo menores que del natural las figuras. [...] [fol. 9 s.f.] La tabla de RAFAEL, con la Virgen, el Niño, S. Iuan, y S. Isabel, se pone en la parte principal de la Sacristia en el altar, al pie del Christo, por ser para ser vista de cerca, y estar allí en conueniente distancia.» (AFLG, Inv. 12254).

El texto de la *Memoria* incluye el dato, omitido por Santos, de que la pintura llegó a Inglaterra desde Mantua, es decir de la colección de Vincenzo Gonzaga, dato contrastado que refuerza la credibilidad de la fuente y hace poco verosímil la posibilidad de que el texto de la *Memoria* estuviera pergeñado a partir del de Santos. También se recoge la ubicación de la pintura en el altar, a los pies del Cristo de Tacca, es decir la elección del lugar habría correspondido no a los jerónimos, sino a Velázquez como aposentador y resulta significativa la razón que se da: «por ser para ser vista de cerca, y estar allí en conueniente distancia», es decir son razones artísticas, vinculadas con la contemplación, las que determinan su ubicación, de hecho *La Perla* resulta una pintura relativamente pequeña para servir de pala de altar en un espacio tan amplio y profundo como la Sacristía. Chifflet en 1656 ya la cita en ese lugar: «El altar, que está al fondo, tiene, como un nuevo adorno, además del Crucifijo de tamaño natural que ya estaba allí, un cuadro original de Nuestra Señora con el Niño Jesús y San Juan Bautista del pincel de Rafael; esta pintura está allí aislada de las demás, como la más exquisita, pues, es cierto que Su Majestad acostumbra a llamarla su favorita» (ANDRÉS, 1964, p. 408). El aprecio de la pintura por parte de Velázquez está corroborado en una carta de Luis de Haro a Alonso de Cárdenas: «[...] Velázquez le ha visto ya y parecióle una cosa muy grande, como creo sucederá a todos» (BERWICK Y ALBA, 1891, p. 491). La expresión «merece el lugar primero» que recogen la *Memoria* y Santos es reflejo de la estimación de la pintura, el 11 de agosto de 1653, Cárdenas escribía a Haro: «[...] se estima oy por la mejor de Europa y que aqui tiene nombre entre los pintores de la primera pintura del mundo [...]» (LEONARDON, 1900, pp. 38-29). La mención más antigua al sobrenombre de *La Perla*, se encuentra en el manuscrito anónimo sobre las pinturas de El Escorial (BN, Ms. 12.955<sup>71</sup>) atribuido por Gregorio de Andrés al padre Talavera y fechable durante el último priorato del padre Santos (1697-1699). En este documento se refiere el traslado de la pintura una vez construido el altar de la Sagrada Forma, mencionándose como: «la Perla del Sr. don Felipe IV, es tabla, pintura de Rafael» (ANDRÉS, 1971, p. 59). El sobrenombre también lo recoge PONZ [1777], 1788, pp. 73-75. A *La Perla* también se refiere con agudeza la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán, defendiendo su primacia frente a la valoración más favorable que por entonces había recibido la *Virgen del Pez*, de la primera dice «Todas las expresiones del Sr. Ponz son muy justas y se queda corto, porque es de las escogidas pinturas que hai en este Monasterio, y puede competir con la del Pez, aunque sea a pesar de Mr. Enrry quien dice que la cabeza de la Madona es perfectísimamente ática o griega; pero la de la Perla, además de tener esto, tiene la gracia de arrimarse más a la naturaleza; [f. 23r.] y a mi ver, por esto es cabeza de más gusto: la risa del Niño es imponderable quán llana está de gracia; y como dice Ponz, lo separado de los pies, de que huiría otro pintor, le aumenta cierta magestad, que solamente Rafael podría expresarla. Ya no está tan alta como la vió Ponz, pero tiene malísima luz» (CUSTODIO VEGA, 1962, pp. 249-251, nº 26). Esa misma conciencia positiva de la conjunción de lo ideal y lo natural, es la misma que en el siglo XVII convirtió a la pintura en *La Perla* de las colecciones de Felipe IV. Al padre Santos correspondió hilvanar la asociación entre la cuna pintada por Rafael y la cruz del Crucifijo de Tacca, único punto en el que el jerónimo resulta genuino con respecto a la *Memoria*. Con ello viene a subrayar la trascendencia religiosa del montaje artístico en el que se aunaba la «consideracion», debida al tema y lugar, con la «linda disposicion». Santos repite sin modificaciones todos los elogios artísticos incluidos en la *Memoria*, que más allá de su uso tópico, describen con exactitud la pintura en cuestión: el paisaje «bien aplicado à las figuras»; la excelencia equitativa del dibujo y el color; la valoración de la actitud y rostro de la Virgen como algo «mas que humano». En la *Memoria* falta la conjunción «y» después de «mucha gracia», quedando descolgada la continuación de la frase, errata que que no encontramos en Santos: «[...] la accion y rostro de la Virgen, mas que humano; faltan palabras para explicar su mucha gracia, y la del Niño, y San Iuan; tiene el Niño [...]». Se valora la «diligencia», es decir el acabado, de todo lo representado, y en concreto la veracidad descriptiva de la cuna de mimbres, cuyos paños «son verdad», aspectos todos ellos que propician efectivamente la contemplación de cerca. La expresión «hasta oy no se ha visto en España cosa igual de su Autor» no parece meramente retórica si consideramos ya no solo la indiscutible calidad de la pintura y su ostensible virtuosismo descriptivo, sino su condición de pieza pertenencia al último y asombroso viraje artístico del maestro, aquel que culminaría en la *Transfiguración* vaticana.

La pintura se ha identificado con la célebre *Madonna* realizada para Ludovico Canossa, obispo de Bayeux, (REUMONT, 1881, pp. 387-97; RUIZ MANERO, 1996, pp. 35-42; FALOMIR, 1999 (1), pp. 52-

Vaya en segundo lugar (pero no como inferior) el Lienço del Lauatorio de Christo à sus Discipulos la noche de la Cena, que està sobre los Caxones en medio de aquella vanda, hasta tocar en la Cornija. Excediòse à si mismo aqui el gran **Tintoreto**, es de excelentissimo capricho en la inuencion, y execucion: dificultosamente se persuade el que lo mira, a que es pintado; tal es la fuerça de sus tintas, y disposicion en la perspectiua, que parece poderse entrar por èl, y caminar por su Pauimento, enlosado de Piedras de diferentes colores, que disminuyéndose, hazen representar grande la distancia en la Pieça, y que entre las figuras ay ayre ambiente; son todas de viuissima aptitud, según à lo que atienden. Los Discipulos / [1657, fol. 44 vº] los por toda la capacidad se disponen para el Lauatoria admirados, y confusos de ver aquel extraño exemplo de humildad en su Maestro; que con un rostro celestial, puesto à los pies de Pedro, le està mirando, y como diziendo: SI NON LAVERO TE, NON HABEBIS PARTEM MECVM. La facilidad, y gala, con que està obrado todo, causará assombro al mas despejado, y practico Pintor. La Mesa, que està en medio, y los asientos, y vn Perro echado, son verdad, quantas obras se pusiessen junto à este Lienço, se quedarian en terminos de pintadas, y tanto mas èl sera tenido por verdad.

Este, y otro de la Cena del mismo tamaño, hizo Tintoreto para la Iglesia, que llaman de San Marcola en Venecia, y fue quitado, y puesta en su lugar vna copia; y aunque se conoce que lo es, es de tanta satisfacion, y su armonia tal, que siendo original el compañero, no se repara en èl. Tiene de alto siete pies y medio [210 cm.], de largo diez y nueue [532 cm.], son las figuras del natural<sup>1593</sup>.

---

53; SHEARMAN, 2003, pp. 596, 865-867), que menciona Vasari: «A Verona mandò della medesima bontà un gran quadro ai conti di Canossa, nel quale è una Natività di Nostro Signore bellissima con una aurora molto lodata, sì come è ancora Santa Anna; anzi tutta l'opera, la quale non si può meglio lodare che dicendo che è di mano di Raffaello da Urbino» (VASARI [1568] 1991, p. 630), noticia recogida parcialmente en *Il Riposo* por BORGHINI, 1584, p. 391. Existe controversia con respecto a la identificación de la figura situada de rodillas a la izquierda de la Virgen, podría ser Santa Ana, o Santa Isabel según el texto apócrifo de las *Meditationes Vitae Christi* del Pseudo Buenaventura. Quizá sea más probable que se trate de la madre de la Virgen, dada su proximidad a ésta y la falta de interacción con San Juanito que aparece desligado de su madre. A Santa Ana se refería Vasari y también Cárdenas en 1653 en una carta a Luis de Haro: «[...] tengo tambien comprada la pintura grande de Rafael de nuestra Señora, su Hijo, San Juan y Santa Ana al natural y San Josepho en pecañe en una perspectiva [...]» (LÉONARDON, 1900, p. 28). Seguramente una vez en España, la figura se identificó con Santa Isabel, así aparece en el texto de la *Memoria*, en Santos y en la historiografía jerónima posterior, *Vid.* XIMÉNEZ, 1764, p. 307, quizá por influencia del parecido físico con la Santa Isabel de la *Visitación* también instalada en la sacristía. Fue Ponz, que reconoce no haber encontrado la cita a la pintura en Vasari, el que vuelve a identificarla con Santa Ana. Para un estudio iconográfico de *La Perla* que apoya de la identificación de Santa Ana, *Vid.* PASTI, 2012, pp. 27-60. En cuanto a la atribución, todas las fuentes antiguas la consideraron un original inestimable de Rafael, opinión que se puso en entredicho a partir de la crítica decimonónica de Passavant y Crowe y Cavalcaselle, que apuntaban a Giulio Romano (*Vid.* HARTT [1958] 1981, vol. I, p. 53; WESTON-LEWIS, 1994, p. 116). La comparación con la *Virgen de la gata* de Giulio Romano, variante sobre el mismo tema, evidencia que *La Perla* no puede considerarse una obra de taller esbozada por el maestro y completada por el discípulo, *Vid.* GOULD, 1982, pp. 479-487 y HENRY / JOANNIDES, 2012, pp. 200-207.

<sup>1593</sup> TINTORETTO, *Lavatorio*.

(*Idem*, 1667, fol. 46-46vº; 1681, fols. 38vº-39; 1698, fols. 50-50vº).

Se trata del célebre *Lavatorio* de Jacopo Tintoretto (1548-1549, óleo sobre lienzo, 210 x 533 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, Cat. nº 2824, ingresa en 1939). La pintura fue realizada para la iglesia de San Marcuola en Venecia, de donde pasó a las colecciones de Carlos I de Inglaterra y después a las de Felipe IV. Ridolfi recuerda la obra y su sustitución por una copia: «[...] Crescendo [Tintoretto]

poscia in valore fece opere più considerate, & erudite, che furono due quadri in S. Ermacora della Cena di Christo, e del lauar de' piedi a gli Apostoli, con vedute di belle prospettive: ma il secondo fù leuato rimettendouisi la copia» (RIDOLFI, 1648, vol. II, p. 9). También Boschini: «*Chiesa de Santi Ermacora, e Fortunato, detto S. Marcuola, Preti*. [...] Li quadri da i lati della Capella erano tutti due del Tintoretto: ma fù messa vna copia in luogo dell'originale alla destra, doue Christo laua i piedi à gli Apostoli; talche resta di originale la Cena con la Fede, e la Carità dal lato sinistro» (BOSCHINI, 1664, p. 480). En 1656 fue instalada en la sacristía por Velázquez, en el centro del muro de poniente, sobre la cajonera, en el lugar preferente que había ocupado el *Descendimiento* de Van der Weyden. Dicha posición permitía al visitante la visión diagonal de la pintura, idónea para potenciar la ilusión de perspectiva planteada por el veneciano y proceder a la lectura correcta de la escena que se desarrolla desde el extremo derecho hacia el fondo (vid. RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 164-168; MATILE, 1996, pp. 151-156; BASSEGODA, 2002, pp. 108-118; FALOMIR, 2000 (1), pp. 7-32; 2007, pp. 171-175; ECHOLS, 2007, pp. 229-241). El *Lavatorio* se describe en el mismo lugar en la relación anónima de hacia 1698: «[...] la magnífica Cena y Lavatorio, pintura célebre en toda Europa, es de Jacobo Tintoretto, veneciano; se trajo de Inglaterra, de la almoneda del rey Stuardo» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 57); XIMÉNEZ, 1764, pp. 302-303; PONZ, [1788] 1972, p. 79-80; BERMEJO, 1820, p. 87; POLERÓ, 1857, nº 72, p. 41.

El texto de Santos deriva del incluido en la *Memoria* atribuida a Velázquez, en donde la pintura se describe en el mismo orden, es decir a continuación de *La Perla*: «[fol. A3] II. *Sacristia* [al margen]. Vaya en el segundo lugar, pero no como inferior, el lienço del Labatorio de Christo a sus Discipulos, la noche de la Cena; excediosse assi mismo a qui el gran IACOPO TINTORETTO; es de excellentissimo capricho, y en la inuencion y execucion admirable: dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintura, tal es la fuerça de sus tintas, y disposicion de su perspectiua, que juzga poderse entrar por el, y caminar por su pauimento enlosado de pie- dras / [fol. A3vº] dras de diferentes colores, que disminuyendose hazen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras ay ayre ambiente: son de viuissima aptitud todas segun a lo que atienden: la mesa, assientos y vn perro, que esta echado, son verdad, no pintura; la facilidad, y gala con que esta obrado causara asombro a el mas despejado, y practico pintor, y por decirlo de vna vez, quanta pintura se pusiere junto a este lienzo se quedara en terminos de Pintura, y tanto mas el sera tenido por verdad: este lienço, y otro de la Cena del mismo tamaño, hizo TINTORETTO, para la Iglesia que llaman de San Marcos, en Venecia, y fue quitado, y puesta en su lugar vna copia, y aunque se conoce que lo es; de tanta satisfacion: y su armonía es tal, que siendo Original el Compañero no se repara en el: tiene de alto siete pies y medio, y de largo diez y nueue, son las figuras de el natural. [...] [fol. A9 vº s.f.] El Lauatorio de TINTORETO, se pone enmedio de la Sacristia a la parte de los caxones, y baxa hasta ellos, desde lo alto de la Cornisa» (AFLG, Inv. 12254).

Santos corrige en parte la sintaxis para hacerla más comprensible, en vez de: «se pone en medio de la Sacristia a la parte de los caxones, y baxa hasta ellos, desde lo alto de la Cornisa», prefiere: «sobre los Caxones en medio de aquella vanda, hasta tocar en la Cornija», ubicación que se aprecia en el fondo de la *Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello, siendo el *Lavatorio* la única pintura que destaca en altura sobrepasando la cornisa de la sacristía. Con respecto a la procedencia de la pintura, en la *Memoria* se dice que fue pintada para la iglesia que «llaman de San Marcos, en Venecia», Santos en este punto curiosamente precisa y corrige el nombre de la iglesia: «San Marcola», es decir San Marcuola, contracción dialectal de San Hermágoras de Aquilea, patrón junto con San Fortunato del templo. Detalle que induce a pensar que el texto manuscrito de la *Memoria*, presumiblemente el que habría utilizado Santos, podría haber sido transcrito o corregido erróneamente en ese punto por el desconocido autor de la edición facticia. Por lo demás, Santos no modifica, ni suprime frases sustanciales de la *Memoria*, mantiene el término «capricho» dotándolo de mayor significado al mover una coma y aplicarlo directamente a la «inuencion y execucion» de la pintura, en sustitución del genérico «admirable», que omite. Palabra no habitual en el vocabulario de Santos es «tintas», que utiliza también en su nueva descripción de la *Anunciación* de Veronés del Aula de Moral (SANTOS, 1657, fol. 72, vid. infra nota) y en la *Sagrada Familia*, supuesto Leonardo, que describe en el Capítulo vicarial (SANTOS, 1667, fols. 83-83vº, vid. infra nota).

Merece la pena cotejar exhaustivamente la manipulación que hace Santos del texto de la *Memoria*, en cursiva ponemos los términos afectados y entre paréntesis la alternativa del jerónimo: «tal es la fuerça de sus tintas, y disposicion en la perspectiua, que juzga («parece») poderse entrar por el, y caminar por su pauimento enlosado de piedras de diferentes colores, que disminuyendose hazen parecer («representar») grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras ay ayre ambiente». Este «ayre ambiente», tantas veces citado por su *velazquismo* latente, es una de los grandes aportaciones de

Al lado derecho deste, tiene su lugar, vna Tabla de **Andrea del Sarto**, obra que muestra bien la valentia de tal Maestro. Nuestra Señora sentada sobre vnas Gradas, tiene el Niño con vna mano, y con la otra leuantado el manto: el Niño està en pie desnudo, mirando à vn Angel, vestido de vna Tunicela verde, diuinamente labrada: tiene vn libro abierto en las manos, y mira al Niño, que tendiendo los braços con rara vinueza, parece se arroja à èl. De essotro lado ay vna figura en lo principal del Quadro sentada; pudiese entender es San Iuan Euangelista, bien, que no tiene señas propias, que lo manifiesten, sino es, que digamos, que el libro abierto en las manos del Angel, es el de la Sagrada Escritura, que viò de essa misma suerte en las visiones misteriosas de su Apocalypsi, abierto por el Cordero, que hizo su Trono à Maria. A lo vltimo de las Gradas, se vè otra figura pequeña de Muger con vn Niño de la mano; y todo ello sobre vn Pays / [1657, fol. 45] Pays de tintas, bien à proposito para la composicion del Quadro<sup>1594</sup>. Este, y la Tabla

---

la *Memoria* que el jerónimo incorpora pero que no vuelve a utilizar exactamente con el mismo significado valorativo de espacio atmosférico entre las figuras. El único ejemplo en el que vuelve a utiliza la expresión de una forma aproximada, pero no exactamente igual, es en la descripción de un lienzo precisamente tan velazqueño como es la *Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello, cuando dice que: «Al principio de la Pintura, como mas abaxo del Pavimento, están de espaldas, y de medio perfil, otros del Concurso, que hacen grandemente para el desahogo de la obra; y no obran menor armonia en lo alto del aire al ambiente, y buelta de la Bobeda, vnas virtudes» (SANTOS, 1690, RBMSE, 53-I-15, pp. 10-11; J.II.3, fol. 249; MEDIAYILLA, 1962, p. 125). El lienzo de Coello, que asume la lección de Tintoretto y también la de Velázquez, parece venir a retar aquella frase célebre referida al *Lavatorio*, contenida en la *Memoria* y transmitida sin apenas cambios por Santos: «[...] la mesa, asientos y vn perro, que esta echado, son verdad, no pintura, la facilidad, y gala con que esta obrado causara asombro a el mas despejado, y practico pintor, y por decirlo de vna vez, quanta pintura se pusiere junto a este lienzo se quedara en términos de *Pintura* («pintadas»), y tanto mas el sera tenido por verdad».

Al igual que sucede con *La Perla*, Santos completa la descripción contenida en la *Memoria* añadiendo un párrafo que incide en el argumento trascendental de la obra: «Los Discipulos por toda la capacidad se disponen para el Lauatorio admirados, y confusos de ver aquel extraño exemplo de humildad en su Maestro; que con un rostro celestial, puesto à los pies de Pedro, le està mirando, y como diziendo: *si non laverò te, non habebis partem mecum*». Con la conocida cita bíblica (Juan 13.1-17) el jerónimo apunta hacia el centro dramático de la pintura que Tintoretto desplaza a la derecha del espectador, en donde Jesucristo parece en efecto que acaba de decirle a Pedro las palabras previas a su conversión: «si no te lavo, no tendràs parte conmigo», según traduce Quevedo en su *Politica de Dios, y Gouierno de Christo* (QUEVEDO, 1661, pp. 4649). Para Santos ésta y todas las pinturas que describe, tienen un valor prioritario como historia sagrada, además en el Real Monasterio (al igual que en la Iglesia de San Marcuola) la ceremonia del lavatorio del jueves santo, adquiriría especial relevancia ya que desde los tiempos de Felipe II los monarcas y príncipes habían participado junto al Prior en la misma. Aunque en el monasterio, dicha ceremonia no se realizaba en la sacristía, sino en los Capítulos. Para una interpretación del *Lavatorio* y otros cuadros de la sacristía en clave cristomimética de la realeza, *vid.* FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001, pp. 652-655.

<sup>1594</sup> SARTO, *Sacra conversión*.

(*Idem*, 1667, fols. 46 vº-47; 1681, fols. 39-39 vº; 1698, fol. 50vº).

Se trata de la *Virgen con el Niño entre San Mateo y un ángel* de Andrea del Sarto (1522, óleo sobre tabla, 177 x 135, Madrid, Museo Nacional del Prado, Cat. nº 334, Inv. Gen. nº 772, transferida al museo en 1819). La descripción de Santos depende, y sigue el orden, de la contenida en la *Memoria* atribuida a Velázquez, en donde la obra se sitúa en el mismo lugar: «[fol. A3vº] III. *Sacristia* [al margen]. La tabla de ANDREA DEL SARTO FLORENTINO, es muy digna deste lugar, y de ser obra de tan gran Maestro; esta Nuestra Señora sentada sobre vnas gradass, / [fol. A4] gradass, tiene el Niño con vna mano, y con la otra leuantado el manto: el Niño esta en pie mirando a vn Angel vestido de vna tunicela verde diuinamente labrada, tiene vn libro abierto en las manos, y mira a el Niño, que tendiendo los braços con rara vinueça parece se arroja a el: de essotro lado ay vna figura (en lo principal del Quadro) sentada en las gradass: pudiese entender es San Iuan Euangelista, bien que no tiene señas propias, que lo manifiesten: a lo



de Rafael, que està en el Altar, y el Lienço del Lauatorio, y otro de las bodas de Canà de Galilea, que està en la Iglesia vieja, y otros de su mismo aprecio, vinieron de Inglaterra à España, de la almoneda del Rey Carlos Estuardo, que fue de rico, y singular despojo.

Auia este Gran Principe (digno de mejor fortuna, por las excelentes partes, de que le dotò naturaleza) con loable, y generosa ambicion de ilustrar su Palacio, y enriquecer su Reyno, con lo mas noble, precioso, y esquisito, que se hallasse en los estraños: esparcido por ellos, personas de gentil espiritu, gusto, inteligencia, y noticias que discurriendo las Prouincias, y recogiendo felizmente, con la diligencia, y el oro, mucho de lo mejor, que por ellas estaua diuertido, lo trasportaron à Inglaterra, y à sus Reales Palacios. Tuuo en ellos el primero lugar, y mayor aplauso la Pintura, no solo por la excelencia del Arte, sino por hallarse alli altamente acreditada de los originales de mayor estimacion, y nombre, de aquellos Artifices, aquien han dado, y dàn nuestros siglos la veneracion, que à los passados Apeles, Parrasios, y Zeusis. Pero muriendo Carlos tragicamente, vino à tierra en vn dia el cuydado, y trabajo de tantos. A la par, que la voz de su muerte, bolò la de este admirable Tesoro, conuocando à su almoneda la fama, à todos los Principes de Europa; y como quien para el suyo, con tanto desvelo, desea en todo, todo lo mejor; acudiò à ella por medio del Embaxador de España en aquel Reyno, y de otros confidentes, D. Luis Mendez de Haro, Conde-Duque de San Lucar, y consiguì por grandes precios (sin que se lo pareciesse ninguno)

---

ultimo de las gradas se ve otra figura pequeña de muger con vn Niño de la mano, y todo ello sobre vn pays de tintas bien a proposito para la composicion del quadro. Lleuose tambien esta a Inglaterra, de la almoneda del Duque de Mantua. [...] [fol. 9vº] A su lado derecho [del *Lavatorio* de Tintoretto], la Tabla de ANDREA DEL SARTO.» (AFLG, Inv. 12254).

Interesante es que Santos incorpore el termino «valentía» para valorar la obra, término artístico que no encontramos en la *Memoria* y que el jerónimo ha aprendido de Sigüenza. Éste lo utiliza en multitud de ocasiones para referirse en general a toda pintura *moderna* que se distancie del acabado puntilloso que tanto critica en los maestros antiguos, sean flamencos o españoles. Lo utiliza para calificar a artistas tan divergentes como Tiziano, Tibaldi, Rafael o Miguel Ángel, es decir, no lo asocia únicamente a la pintura de manchas, aunque sean Tiziano y Navarrete los pintores «valientes» por excelencia. Santos hereda este uso amplio del término, que aplica en este caso a la pintura de Sarto de forma convencional. Santos comienza su descripción refiriéndose al autor de la obra, lo que pone de manifiesto su dependencia del texto de la *Memoria*, ya que lo habitual en sus descripciones genuinas es mencionarlo al final. Santos especifica que el Niño Jesús está desnudo, cosa que no hace la *Memoria*, y añade de su propio cuño la consiguiente adenda religiosa y moralizante referida al libro abierto que porta el ángel: «[...] es el de la Sagrada Escritura, que viò de essa misma suerte en las visiones misteriosas de su Apocalypsi, abierto por el Cordero, que hizo su Trono à Maria». Santos recoge a continuación la procedencia inglesa de la pintura (*vid.* al respecto MILLAR, 1972, p. 298; LOOMIE, 1989, pp. 262-263), pero omite mencionar su paso por la colección Gonzaga de Mantua, dato cierto que sí recoge la *Memoria* aportándola credibilidad. Santos solo menciona la procedencia de una pintura en cuanto sea afecta a su señor Felipe IV, por eso no le interesa la historia anterior de las obras, a no ser que vaya asociada a alguna anécdota que incremente su fama o reconocimiento.

Hasta la ocupación francesa, la pintura de Sarto permaneció en el mismo lugar de la sacristía, a la izquierda del *Lavatorio* según miramos, allí se menciona en la relación anónima de hacia 1698: «[...] una tabla, con Nuestra Señora, el Niño y San Rafael, es del famoso Andrés del Sarto [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 57), y la describen XIMÉNEZ, 1764, pp. 303-304 (siguiendo a Santos), y PONZ, [1788] 1972, pp. 80-81 (que identifica al San Juan Evangelista con San José). En la Iglesia Vieja lo menciona BERMEJO, 1820, p. 209-210 (que vuelve a retomar la descripción de Santos), aunque un año antes, en 1819, por iniciativa de Vicente López, la pintura había sido canjeada a los jerónimos por un Murillo (*vid.* MARTÍNEZ-OJINAGA, 1992, p. 203; BASSEGODA, 2002, p. 119), de manera que POLERÓ, 1857, p. 183, lo recuerda ya entre las obras trasladadas al Real Museo de pinturas de Madrid.

los Lienços, y Tablas, que entre tantas buenas se reputauan justamente por las mejores, que fueron las que hemos dicho. Traidas à Madrid, y reconocida de mas cerca su excelencia, las ofrecio à los pies del Rey Nuestro Señor, que como tan superior en su conocimiento, las juzgò dignas des- / [1657, fol. 45 vº] desta Marauilla, y deste lugar, donde ordenò se pusiessen, con las demas que las acompañan<sup>1595</sup>.

Tras esta Tabla de Andrea del Sarto, se sigue vn Christo à la Coluna, de mano de **Luqueto**, de lo bueno que hizo. Tiene de alto seis pies y medio [182 cm.], y de ancho cinco [140 cm.]<sup>1596</sup>. El vltimo por

---

<sup>1595</sup> ALMONEDA DE CARLOS I DE INGLATERRA

(*Idem*, 1667, fols. 47- 47 vº; 1681, fol. 39 vº; 1698, fol. 51).

En este punto, Santos menciona la procedencia de las tres pinturas descritas anteriormente, anticipando también la que describirá en los Capítulos, e introduce un paréntesis en su rutina descriptiva para referirse a la almoneda de las colecciones de Carlos I de Inglaterra. El texto está extractado del comienzo *in media res* de la *Memoria* atribuida a Velázquez: «[fol. A2] CARLOS Estuardo, Rey de Inglaterra (digno de mayor fortuna, por las excelentes partes de que le doto naturaleza) con loable, y generosa ambicion de ilustrar su palacio, y enriquecer su Reyno con lo mas noble, precioso, y exquisito que se hallase en los estraños, esparcio por ellas personas de gentil espiritu, gusto, inteligencia, y noticias, asistidos larga, y profusamente de todo lo necessario, para el intento: discurrieron estos las Prouincias, y recogiendo felizmente con la diligencia, y el oro, mucho de lo mejor que por ellas estaba diuertido, la transportaron a Inglaterra, y a sus Reales Palacios de Guesmenster, y Nonciutem, para que mas dignamente mereciesse este nombre con tales adornos. Tubo entre ellos el primero lugar, y mayor aplauso la Pintura, no solo por la excelencia del arte, sino por hallarse alli altamente acreditada de los originales de mayor estimacion, y nombre de aquellos Artifices, a quien an dado, y dan nuestros siglos la veneracion, y culto, que los pasados a sus Apeles, Parrasios, y Zeusis. Pero muriendo Carlos trágicamente, vino a tierra en vn dia este cuydado, y trabaxo de tantos. A la / [fol. A2vº] A la par que la voz de su muerte, volo la de este rico, y singular despojo, conuocando a su almoneda la fama a todos los Principes de Europa, y como quien para el suyo con tanto desuelo desea en todo, todo lo mejor; acudiò a ella (por medio del Embaxador de España, en aquel Reyno, y de otros confidentes, D. Luis Mendez de Haro Conde Duque de San Lucar, y consiguio por grandes precios, sin que se lo pareciesse ninguno) los lienços, y tablas que entre tantas buenas, se reputaban justamente por las mejores. Traydas a Madrid, y reconocida de mas cerca su excelencia, y merecer la vista del Rey nuestro Señor, tan superior en su conocimiento, las ofreciò a sus pies, y tuuieron el lugar, y estimacion condigna, en el Real Palacio, sumptuoso Erario, y culto aparador, donde obedientes a el imperio de Iupiter han acumulado las Artes lo mas admirable, y precioso de su caudal, trabajo, y honor de muchas edades.» (AFLG, Inv. 12254).

Santos significativamente suprime el término «culto» en la frase: «veneracion, y culto» debida a los artifices, seguramente por considerarlo exagerado e indecoroso. En vez de volò la fama del «rico, y singular despojo» (frase que traslada al inicio), prefiere la más diplomática de «este admirable Tesoro». Según Santos, las tres pinturas descritas (Rafael, Tintoretto y Sarto), son las mejores adquiridas por don Luis Méndez de Haro. Seguramente para evitar cualquier tipo de competencia con las colecciones escurialenses, evita mencionar los palacios por donde pasaron las pinturas, tanto los ingleses, como el Alcázar de Madrid, suprimiendo por tanto toda la frase encomiástica referida al palacio madrileño con la que termina el párrafo de la *Memoria*. Para el tema, ampliamente estudiado, de las adquisiciones de pinturas en la almoneda de Carlos I, *vid.* BERWICK-ALBA, 1891; LÉONARDON, 1900, pp. 25-34; MILLAR, 1970/1972; LOOMIE, 1989, pp. 257-267; BROWN, 1995; BROWN/ELIOTT, 2002; BASSEGODA, 2002. La procedencia de estas pinturas traería consecuencias tras la Restauración de la monarquía en Inglaterra, ya que Carlos II Estuardo hará todo lo posible por recomponer la colección que había pertenecido a su padre, siendo uno de los objetivos encubiertos de la embajada a Madrid de Edward Montagu, I conde de Sandwich, en 1666 (*vid.* MALCOLM, 2003, pp. 161-175). Uno de los miembros de dicha embajada fue el anónimo autor de la primera traducción (parcial) al inglés del texto del Padre Santos, publicada en Londres en 1671.

<sup>1596</sup> CAMBIASO, *Cristo a la columna*.

(*Idem*, 1667, fol. 47 vº; 1681, fol. 39 vº; 1698, fol. 51).

En las colecciones escurialenses existen dos versiones del mismo tema pintadas por Luca Cambiaso, una la describe Santos en el Aula de Moral especificando la presencia de un muchacho atando al Cristo

este lado, es vn Ecce Homo, de **Paulo Verones**, del mismo tamaño. Tambien diò estas con las demas à su Magestad para este fin Don Luis Mendez de Haro<sup>1597</sup>.

Al lado izquierdo del lienço del Lauatorio, està vna Nuestra Señora con el Niño en los braços, de rostro agradable, y majestuoso; pone respecto el mirarla; es del tamaño del natural. El Niño, tan de bulto, y de carne, que puesto alli vno de aquella misma edad, no pareciera tan viuio, y mazizo. Tiene tambien vnos lexos de hermoso Pays; es de mano del **Ticiano**, y se estaua antes en la Sacristia<sup>1598</sup>.

---

(1657, fol. 45vº, *vid. cita*), por tanto la que estaba en la Sacristía debería ser la versión en la que Cristo aparece con dos verdugos, uno de ellos inclinado: *Cristo atado a la columna* (183 x 114 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10035371, aunque la medida de ancho no coincide con los 140 cm. que da Santos), según ha identificado BASSEGODA, 2002, p. 120. Santos toma la referencia de la *Memoria*, en la que se menciona la pintura en el mismo lugar (a continuación de la tabla de Sarto), emparejada en formato con un *Ecce Homo* de Veronés (que cita seguidamente), pinturas ambas donadas por Luis Méndez de Haro: «[fol. 9vº] el prendimiento, de mano de LVQUETO; tiene de alto seis pies y medio, y de ancho cinco, es de lo bueno que hizo este autor. Y la vltima por este lado el Ecce Homo de PAVLO VERONES, es del mismo tamaño que la pintura antecedente, y ambas las dio con las demas a su Magestad, para este fin Don Luis Mendez de Haro, Conde Duque de San Lucar.» (AFLG, Inv. 12254). Curiosamente en la *Memoria*, tras un punto y aparte, se vuelve a citar: «El Cristo a la Coluna de LVCAS CANGIASO», esta repetición seguramente se deba a un error de transcripción del responsable de la edición facticia, como señala Bassegoda: «cabe pensar en un *lapsus* del autor en el texto manuscrito de la *Memoria* o de una errata de transcripción (no considerar una tachadura, por ejemplo) por parte de su tardío editor» (BASSEGODA, 2008, p. 182, nota 38 y 40). La pintura se menciona en la relación anónima de hacia 1698: «[...] la siguientes es de Cristo atado a la columna, es de Luqueto, milanés [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, pp. 57-58); y en la descripción de 1776 atribuida a Ceán (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 249, nº 27); también: XIMÉNEZ, 1764, p. 304 y PONZ, [1788] 1972, p. 82: «Christo atado á la Columna, figura entera».

<sup>1597</sup> VERONÉS, *Ecce Homo* Y PINTURAS DE LUIS MÉNDEZ DE HARO

(*Idem*, 1667, fol. 47 vº; 1681, fol. 39 vº; 1698, fol. 51).

Como señalamos en la cita anterior, Santos empareja esta pintura con el *Cristo a la columna* de Cambiaso, ambas donadas a Felipe IV por Luis Méndez de Haro, la noticia se recoge en la *Memoria* atribuida a Velázquez, que como veíamos se muestra igual de parca en detalles. Según Bassegoda, la pintura se cita en un documento del Archivo de la Casa de Alba: «[44] [En] San Lorenzo. Más otra muy linda de un exce homo figuras tan grandes como el natural que es de las mejores que ha hecho Pablo Veronés» (VERGARA, 1989, p. 132, citado en BASSEGODA, 2002, p. 120). Parece estar perdida o no localizada, según Bassegoda podría ser una copia antigua el cuadro con el mismo tema, procedente del convento del Espíritu Santo de Madrid, depositado en la Universidad de Oviedo (Museo del Prado, P-7033) *vid.* BASSEGODA, 2008, p. 182, nota 39 y p. 167, fig. 68. En el mismo lugar que Santos lo menciona la relación anónima de hacia 1698: «[...] la última es un Ecce Homo, figuras al natural, es del Veronés.» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 58), según anota Andrés: «Ponz da la paternidad a Tiziano; en los Nuevos Museos, Sala IV hay un *Ecce Homo* atribuido a Veronés, tal vez sea el mismo». En la sacristía lo citan XIMÉNEZ, 1764, p. 304; PONZ [1788] 1972, p. 82.

<sup>1598</sup> TIZIANO, *Virgen con el Niño*.

(*Idem*, 1667, fol. 47 vº; 1681, fols. 39 vº-40; 1698, fols. 51-51vº).

Se trata de la *Virgen con el Niño* de Tiziano (c. 1562-1565, óleo sobre lienzo, 174 x 133 cm., Munich, Alte Pinakothek, nº 464). Inventariado ya en la sacristía en la Entrega I de 1574: «Otro lienzo en que esta pintada Nuestra Señora con su hijo de mano de Tiziano que tiene siete pies y medio de alto y seys de ancho» (CHECA, 2013, p. 212 [E.I., p.211]; ZARCO, 1930, nº 1003), Cfr. RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 80-82; CHECA, 1994, pp. 254-255, según dice: «Santos resalta la importancia del paisaje». Velázquez decidió conservar esta pintura en el nuevo montaje de la sacristía, se menciona en la *Memoria* atribuida al pintor, en el mismo lugar en que la describe Santos: «[fol. 9vº] A el lado izquierdo [del *Ecce Homo* de Veroné] la pintura de TIZIANO, que antes estaba en la misma Sacristia» (AFLG, Inv. 12254). En este caso, Santos retoma y resume la descripción de Sigüenza, omitiendo sus irónicos comentarios personales: «Dentro de la sacristía está una Virgen con el Niño. Es del tamaño del natural, y tan al natural, que

---

[1667, fol. 47 vº]

Siguese a esta, otra de la Visitacion de Nuestra Señora a Santa Isabel, en tabla original, de **Rafael de Urbina**, cosa perfectissima. Representase vn Campo, ò Valle de mucha alegria, y frescura entre dos Montañas, a donde ha salido Santa Isabel à recibir a la Madre de Dios, y alli se estàn dando las manos con muy natural significacion de afecto. La Virgen Madre se muestra modestissima, y hermosa en aquella edad floreciente de catorze a quinze años, en que concibió en sus purissimas entrañas a Nuestro Salvador, Fruto bendito de su Vientre, por obra del Espiritu Santo; y por la misma vestidura se ven señales de su preñez dichosa, y en Santa Isabel se ven tambien essas señales en edad [1667, fol. 48] edad mayor, mostrandose fertil, milagrosamente la que era esteril. Las Ropas, que son de muy lindos coloridos, las tienen como de viage, en parte recogidas, y enfaldadas, y los mantos atadas las dos puntas al ombro baxan con mucha gracia cruzando los pechos. Dà grandissima alegria el mirarlas; porque con su disposicion tan bien entendida, traen a la memoria aquellos contentos, y gozos celestiales, y aquellos prodigiosos sucessos que huuo en esta Visita, assi en las Madres, como en los Hijos, que traian en sus entrañas para bien del mundo, à lo lexos se descubre el Iordan, y San Iuan bautizando à Christo en sus corrientes; las figuras muy pequeñas. Sobre vna de las Montañas de los lados se vè un pedaço de Ciudad, y todo haze grandissima armonia para el gusto, y la Historia, tiene de alto esta Tabla seis pies y medio [182 cm.], y de ancho cinco [140 cm.]<sup>1599</sup>.

---

parece nos pone miedo mirarla. Extraño rostro, aunque parece tomado del natural y disimulado el hurto. El Niño tira ya a muchacho y es el mayor que yo he visto para en brazos y tan lleno y redondo, que es de bulto y de carne; pienso que puesto allí uno de aquella misma edad no pareciera tan vivo y tan macizo» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 672). Como ha señalado CHECA, 1994, p. 255, Santos añade la valoración positiva del paisaje: «lexos de hermoso Pays».

La pintura fue descrita con detalle por Cassiano del Pozzo: «Una Madonna grande del naturale, con il signorino in braccio, figura reputata della miglior maniera che mai tenesse Titiano stà la figura principale sedente, mà così distesa, che pare quasi che in piedi. Vè un paese bellissimo, e non so che sasso che finge l'antico di marmo, con fogliami, e vā alla stampa sono tutti i suddetti pezzi di Titiano, [...]» (POZZO [1626] 2004, p. 190). En el manuscrito de Ajuda (c. 1650) se precisa su primitivo lugar en la sacristía, en la pared de poniente, a la derecha del *Descendimiento* de Van der Weyden: «[...] una Nuestra Señora sentada del tamaño del natural con un niño muy crecido y desnudo en los brazos, es de Ticiano» (BOUZA, 2000, p. 66). En el mismo lugar que Santos se menciona en la relación anónima de hacia 1698: «[...] sigue una Nuestra Señora con el Niño es de Ticiano [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 57). XIMÉNEZ, 1764, pp. 304-305; PONZ [1788] 1972, pp. 78-79. Fue regalada por José I al general Sebastiani el 4 de agosto de 1810, vendida en París en 1815 a Ludwig I de Baviera, ingresando en 1836 en la Pinacoteca de Munich, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 121.

<sup>1599</sup> RAFAEL, *Visitación*.

(*Idem*, 1681, fol. 40, 1698, fol. 51vº)

Se trata de la *Visitación* atribuida a Rafael (c. 1517, óleo sobre tabla transferido a lienzo, 200 x 145 cm., Museo Nacional del Prado, Cat. nº 300, Inv. Gen. nº 834, ingresa en 1837). Desconocemos las razones por las que Santos no describe esta pintura en la primera edición ya que pertenece al montaje realizado por Velázquez, tal y como se refiere la *Memoria*, en donde la pintura se sitúa en el mismo lugar en donde la describe el jerónimo: «[fol. 9, s.f.] XXVIII. [al margen]. La tabla enuiada vltimamente del Conde de Castrillo, Virrey de Napoles, a su Magestad, Pintura de RAFAEL, con que queda encarecida bastantemente, son las figuras casi del natural, con vn pais, y en sus lexos el Iordan, y el Baptismo de Christo, su alto siete pies; de ancho cinco». Más adelante [fol. 9vº, s.f.], se precisa su ubicación: «[...] A el lado izquierdo la pintura de TICIANO, que antes estaba en la misma Sacristia. Tras ella la Visitacion de la

---

Virgen, que vino de Nápoles: despues rematando este lienzo, el de el prendimiento de mano de TICIANO [...]» (AFLG, Inv. 12254). Tal y como apunta Bassegoda, quizá la omisión de Santos se deba a un *lapsus*, ya que el jerónimo, poco antes, sí había contabilizado siete pinturas entre la cajonera y la cornisa (SANTOS, 1657, fol. 45v<sup>o</sup>); además un vacío en ese punto descompensaría todo el montaje decorativo (BASSEGODA, 2002, pp. 112 y 121). Quizá la pintura llegó con posterioridad a que el jerónimo llevara su manuscrito a imprenta (la suma del privilegio se fecha el 15 de octubre de 1656), de hecho la *Memoria* parece aludir a un envío tardío: «La tabla enuiada vltimamente». Según Passavant la pintura entró en las colecciones de Felipe IV en 1655, aunque no documenta el dato, limitándose a citar como referencia la tercera edición de Santos (PASSAVANT, 1860, vol. II, p. 248). Según Bartolomé la *Visitación* sería la pintura que Barrionuevo cita como enviada por el conde de Castrillo en 1656: «[...] una Madre de Dios que vale y esta apreciada en 30.000 ducados» (BARTOLOMÉ, 1994, p. 17). También resulta llamativo que Santos no recuerde al donante de la pintura: don García de Avellaneda y Haro, II Conde de Castrillo, virrey de Nápoles de 1653 a 1659, dada su importancia política y también su vinculación con la Orden jerónima al ser patrono de la capilla mayor del Monasterio de Espeja en Soria. A Castrillo sí lo recuerda la *Memoria*, y mucho después, Palomino, precisamente cuando alude al tema del texto escrito por Velázquez: «En el año de 1656, mandó Su Majestad a Don Diego Velázquez, llevase a San Lorenzo el Real cuarenta y una pinturas originales, parte de ellas de la almoneda del Rey de Inglaterra Carlos Estuardo, primero de este nombre; otras que trajo Velázquez [...] y otras que dio a Su Majestad Don García de Avellaneda y Haro, Conde de Castrillo, que había sido Virrey de Nápoles, y a la sazón era Presidente de Castilla, de las cuales hizo Diego Velázquez una descripción, y memoria [...]» (PALOMINO, 1988, t. III, p. 251). El hecho de que Santos no mencione a Castrillo, confirma que Palomino estaba consultando otra fuente bien informada, presumiblemente el mismo manuscrito, o manuscritos, con los que se compuso la *Memoria* impresa.

Santos construye una descripción que no depende en nada del texto atribuido a Velázquez. Se trata, por tanto, de uno de los casos en los que podemos valorar la capacidad del jerónimo para describir pinturas sin estar mediatizado por fuentes anteriores o externas. Se nos revela como un aficionado puntilloso pero un tanto convencional, que se complace en mencionar todo lo que ve: un campo de «mucha alegría», situado «entre dos Montañas», en una de las cuales «se vè vn pedaço de Ciudad»; unas figuras con atuendo singular, de «lindos coloridos [...] como de viage» con las puntas de los mantos atadas al hombro «con mucha gracia» (sobre este nudo a la antigua, también presente en la *Virgen Hertz* atribuida a Giulio Romano, *vid.* OBERHUBER, 1999, pp. 217-218; HENRY/JOANNIDES, 2012, p. 121). Santos construye su valoración artística a partir de tópicos genéricos que aplica de forma superlativa: «cosa perfectissima» y de «grandissima armonia para el gusto, y la Historia», la Virgen «modestissima, y hermosa». En definitiva, para el jerónimo, mirar la pintura «da grandissima alegría» en la medida que es reflejo didáctico y expresivo de la historia que representa, trayendo «a la memoria aquellos contentos, y gozos celestiales [...]». Tal y como señala Bassegoda: «El tono general de la descripción muestra claramente los intereses iconográficos y piadosos de Santos y la parquedad y convencionalidad de los comentarios de tipo artístico. Es una prueba clara de la diferencia entre la agudeza crítica del autor de la *Memoria* y el estilo e intereses de Santos como comentarista de arte» (BASSEGODA, 2008, p. 181, nota 36). En el mismo lugar de la sacristía se menciona en la relación anónima de hacia 1698: «[...] el siguiente es una tabla con la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel del famoso Rafael [...]» (ANDRÉS, 1971, p. 57); en la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 248) y en las descripciones posteriores, *vid.* XIMÉNEZ, 1764, p. 305; PONZ [1788] 1972, pp. 77-78 y 275-276 (menciona una copia en los altares colaterales del monasterio jerónimo de Guisando, haciendo pareja con una copia de la *Virgen del Pez*); BERMEJO, 1820, pp. 86-87. Como es sabido, la pintura fue donada por su comitente, Giovanni Battista Branconio, a la capilla de la Visitación de la iglesia de San Silvestre de Aquila, *vid.* RUIZ MANERO, 1996, pp. 58-61; FALOMIR, 1999 (1), pp. 56-57; SHEARMAN, 2003, pp. 551-552, 1015, 1300, 1516. HENRY / JOANNIDES, 2012, pp. 118-121, adscriben el diseño y la mayor parte de la ejecución a Giulio Romano, siendo probable que el paisaje, con la escena del bautismo en el Jordán, correspondiera a Gianfresco Penni. Ya Ceán-Bermúdez en su *Relación* de 1776 comenta que «Absolutamente no es original: hai sobre esto muchas disputas; pero a mí me dijo D. Antonio Rafael Mengs, que tanta obligación tiene a saberlo, que no lo era» (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 251).

Tras ella el Lienço de la oracion del Huerto, de mano del **Ticiano**, que solia estar en la Antesacristia. Representase muy en lo obscuro de la noche; porque aunque era el lleno de la Luna, no quiso aprouecharse de su luz, y assi està cubierta de Nubes; la del Angel, que dà en la figura de Christo, està muy leños, aunque con ella se vè muy bien. Los Apostoles dormidos, apenas se diuisan, con todo esso muestran lo que son. Iudas es la persona mas cerca, y la que mas se vè por la luz de vna Linterna, que como Adalid va delante, y reueruera en el Arroyo Cedron la lumbre: es valentissimo Quadro; su tamaño se reduce al de los antecedentes, que todos son casi iguales<sup>1600</sup>. Estas siete Pinturas ocupan el espacio que ay entre los Caxones, y la Cornija. Por encima della corren las que diremos ahora, gouernando su quenta como las de abaxo, y comenzando de enmedio<sup>1601</sup>.

Sobre la del Lauatorio, frontero de la Ventana que està al otro lado, se vè el celebrado Lienço de la Madalena, de mano del **Ticiano**, que estaua en esta misma Pieça, de quien andan tantas Copias por el mundo<sup>1602</sup>. A su lado dere- cho, / [1657, fol. 46] cho, vno de Santa Margarita, resucitando à vn

<sup>1600</sup> TIZIANO, *Oración en el huerto*.

(*Idem*, 1667, fol. 48; 1681, fol. 40; 1698, fol. 51v<sup>o</sup>).

Se trata de la *Oración en el Huerto* de Tiziano (1562, óleo sobre lienzo, 176 x 136 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, Cat. nº 436. Inv. Gen. nº 428, transferido en 1837). Santos retoma puntualmente la descripción de Sigüenza: «En el zaguán de la sacristía hay otros dos cuadros grandes del mismo [Tiziano]. Uno es otra Oración del huerto, muy en lo oscuro de la noche, porque aunque era el lleno de la luna, no quiso aprovecharse de su luz, y así está cubierta de nubes; la del ángel que da en la figura de Cristo está muy lejos, aunque con ella se ve muy bien; los apóstoles dormidos apenas se divisan y aún así muestran lo que son; Judas es la persona más cerca y la que más se ve por la luz de una linterna, que como adalid va delante y reverbera en el arroyo de Cedrón la lumbre. Valentísimo cuadro». (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, pp. 671-672). En la *Memoria* atribuida a Velázquez también menciona su traslado a la sacristía: «[fol. 9v<sup>o</sup>] [...] el de el prendimiento de mano de TIZIANO, que solia estar en la ante Sacristia, y estos dos lienzos se reducen a el mismo tamaño que los antecedentes, que les corresponden» (AFLG, Inv. 12254). Inventariado en la Entrega I de 1574: «Otro lienzo de pintura de la oración del huerto con los apostoles durmiendo, que tiene ochos pies de alto y siete de ancho. Es de mano de Tiziano» (CHECA, 2013, p. 214 [E.I., p. 216]; ZARCO, nº 1006). En la antesacristía lo describen POZZO [1626] 2004, pp. 212-213, y el manuscrito de Ajuda (c. 1650), BOUZA, 2000, p. 66. En el mismo lugar que Santos lo sitúa la relación anónima de hacia 1698: «[...] en la pared inmediata hay dos órdenes de valientes y singulares pinturas sobre la cajonería; el primero es de la Oración del Huerto, es del Conde Ticiano [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 57); XIMÉNEZ, 1764, p. 306; PONZ [1788] 1972, p. 77. Cfr. RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 77-79; CHECA, 1994, p. 254; BASSEGODA, 2002, p. 122; 2008, p. 182, nota 43; FALOMIR, 2003, p. 270 (expo Tiziano).

<sup>1601</sup> (*Idem*, 1667, fol. 48; 1681, fols. 40-40v<sup>o</sup>; 1698, fols. 51v<sup>o</sup>-52).

La mención de Santos a “*siete pinturas*” cuando ha descrito seis, se explica por el *lapsus* de la *Visitación* de Rafael. La misma información en la *Memoria* atribuida a Velázquez: «[fol. 9v<sup>o</sup>] Estas siete pinturas ocupan el espacio que / [fol. 10] ay entre los caxones y la cornissa. Por cima de ella corren las siguientes, gouernando su quenta como las de abajo» (AFLG, Inv. 12254).

<sup>1602</sup> TIZIANO, *Magdalena*.

(*Idem*, 1667, fol. 48; 1681, fol. 40v<sup>o</sup>; 1698, fol. 52).

Pintura perdida, realizada para Felipe II en 1561, inventariada en la Entrega I de 1574: «Un lienzo en que esta pintada la Magdalena desnuda en contemplación con una calabera en la mano de mano de Tiziano que tiene de alto cinco pies y de ancho quatro» (CHECA, 2013, p. 215 [E.I., p. 221] ZARCO, nº 1009). Santos toma el comentario de Sigüenza: «Está también [en la sacristía] aquella Magdalena que tantas estampas y copias andan de ella por el mundo, y con razón. Y así se estima en mucho este original también labrado de su mano [Tiziano]» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 672). En el manuscrito de Ajuda (c.1650) se sitúa ya en la sacristía, sobre la tercera venta: «[...] la Magdalena, es de Ticiano; [...]» (BOUZA, 2000, p. 66). Cuadro que se incorpora al montaje de Velázquez, en la *Memoria* se precisa su

muchacho, que sustenta en las manos vn Viejo, acompañado de otras dos personas; las figuras son del natural, de mas de medios cuerpos. Tienese por de mano de **Michael Angel Carauacho**, por ser muy bueno, y de aquella su manera; la altura es de quatro pies y quarto, y su ancho tres y medio, como el de la Madalena; ofreciòsela à su Magestad el Almirante de Castilla Don Iuan Alfonso Enriquez de Cabrera, con otras muchas, y escogidas Pinturas, quando vino de Italia<sup>1603</sup>.

Luego se sigue otro del **Ticiano**, de la pregunta, que hizieron à Christo llena de malicia, sobre pagar el censo, y tributo al Cesar. Todas son singulares figuras; la cabeça, y rostro de Christo, es de lo mejor, que creo se ha pintado; tambien estaua antes en este sitio<sup>1604</sup>. La de mas adelante, es vna

---

ubicación: «[fol. 10] Encima del lauatorio, frontero de la ventana que esta a el otro lado, se pone el celebrado lienzo de la Madalena, del TICIANO, que estaba en esta misma pieça» (AFLG, Inv. 12254). En el mismo lugar en la relación anónima c. 1698: «En la ventana o hueco del medio está una Santa Magdalena, del Ticiano, afirman tiene más de tres mil copias repartidas en el mundo y Jordán tiene aquí una de ellas muy primorosa; [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 58). También en la sacristía aunque en diferente ubicación: XIMÉNEZ, 1764, p. 307; PONZ [1788] 1972, pp. 76-77. Según Andrés (notas 74 y 75) José Bonaparte la trasladó a París, siendo adquirida más tarde por Lord Ashburton, desapareciendo en 1873 en el incendio de Bath House (Londres), la copia de Jordán la sitúa en la Iglesia Vieja. Según Bassegoda la versión de mejor calidad conservada de la obra es la *Magdalena* del Museo del Ermitage (BASSEGODA, 2002, p. 122).

<sup>1603</sup> [CARAVAGGIO], *Santa Margarita*

(*Idem*, 1667, fols. 48-48vº; 1681, fol. 40vº; 1698, fol. 52).

Identificada con la obra atribuida a Giovanni Serodine *Santa Margarita resucitando a un joven* (c. 1620, óleo sobre lienzo, 141 x 104 cm., Madrid, Prado, Cat. nº 246. Inv. Gen. nº 811, transferido en 1837). La misma información dada por Santos (atribución, ubicación y procedencia) en la *Memoria* atribuida a Velázquez: «[fol. A7vº] XIII. *Sacristia* [al margen]. Otro de Santa Margarita, resucitando vn muchacho, que sustenta con las manos vn viejo acompañado de otras dos personas; las figuras son del natural, de mas de medios cuerpos, tienese por de mano de MICHAEL ANGEL CARABACHO, por ser muy bueno, y de aquella su manera: tiene de alto quatro pies y quarto, y de ancho mas de tres y medio. [...] [fol. 10, s.f.] A la mano derecha deste [*Magdalena* del Tiziano], la pintura de Santa Margarita, de la mano de CARAVACHO, resucitando vn niño.» (AFLG, Inv. 12254). En la relación anónima de hacia 1698 se sitúa en la vanda de las ventanas (en donde Santos describe la *Santa Margarita* de Tiziano): «Inmediato al altar hay una Santa Margarita, es de Miguel Angelo Caravachi, italiano» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 59), quizá se trate de un error del autor, que está trocando las dos pinturas de mismo tema. Según Andrés (nota 80), la pintura se atribuyó a Rutilio Manetti y hoy a Giovanni Serodine. También la mencionan: XIMÉNEZ, 1764, p. 308; PONZ [1788] 1972, p. 83. Cfr. BASSEGODA, 2002, p. 123.

<sup>1604</sup> TIZIANO, *Tributo de la moneda*.

(*Idem*, 1667, fol. 48vº; 1681, fol. 40vº; 1698, fol. 52).

Se trata del célebre *Tributo de la moneda* de Tiziano (1568, óleo sobre lienzo, 109 x 101,5 cm., Londres, National Gallery, nº 224), pintura perteneciente a la colección de Felipe II, inventariada en la Entrega I de 1574: «Otro lienzo en que esta pintado la figura de C(h)risto Nuestro Señor de medio cuerpo y un faris(s)eo que le muestra la moneda de Cesar de mano de Tiziano. Tiene quatro pies y medio de alto y quatro de ancho» (CHECA, 2013, p. 215 [E.I.p. 221], ZARCO, nº 1010). Santos toma el comentario de Sigüenza: «Está también en la misma pieza [sacristía] la pregunta que hicieron a Cristo, llena de malicia, sobre pagar el censo y tributo a César (todas singulares figuras); la cabeza y rostro de Cristo es la mejor que creo se ha pintado» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 672). Allí la describe POZZO [1626] 2004, pp. 213-214 y se menciona en el manuscrito de Ajuda, que precisa su ubicación sobre la quinta ventana, comenzando desde la entrada: «[...] está Christo quando le preguntaron los ministros de Herodes y discípulos de los phariseos si era lícito o no pagar el tributo del César, es de Ticiano; [...]» (BOUZA, 2000, p. 66). Velázquez la incorpora a su montaje, se precisa la nueva ubicación: «[fol.10] [...] Tras ella [la *Santa Margarita* de Serodine] la pintura de la moneda, de mano de TICIANO, que tambien estaba en este sitio [sacristía]» (AFLG, Inv. 12254). En la relación anónima c. 1698 se alude sitúa entre la *Magdalena* de Tiziano y la *Asunción* de Carracci menciona sin especificar argumentos: «las dos

Assumpcion de Nuestra Señora, que acompañada de Angeles, sube à los Cielos, y los Apostoles en contorno del Sepulcro, la atienden admirados; es Pintura de gran nombre, de mano de **Anibal Carache**, muy semejante en las manchas, y tintas; y en la disposicion de la Historia, à las de Tintoreto<sup>1605</sup>. En el vltimo espacio, està vna Pintura de **Paulo Verones**, del Sacrificio de Abraham<sup>1606</sup>.

A la otra parte, al lado izquierdo de la Madalena, està vn Christo con la Cruz acuestas, de **Fray Sebastian del Piombo**, Pintura de grandeza, y fuerça, vestido de vna Tunica morada clara; la cabeça bellissima, y ella, y la figura muestran bien el peso, y fatiga de la Cruz, que le agraua. Tiene al lado vn Sayon, y detras se vè otro armado; la tinta de todo el resto obscura; las figuras algo mas de medios cuerpos del natural. Deste original andan muchas copias, y aqui ay dos del mismo Autor<sup>1607</sup>. Tras èl se sigue vn

---

siguientes son también del Ticiano» (ANDRÉS, 1971, p. 58). También lo mencionan: XIMÉNEZ, 1764, p. 307 y PONZ [1788] 1972, pp. 76-77. Fue regalado por José I al mariscal Soult en 1809 y adquirido por la National Gallery en 1852. Cfr. RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 91-92; CHECA, 1994, p. 258; BASSEGODA, 2002, pp. 123-124.

<sup>1605</sup> CARACCI, *Asunción*.

(*Idem*, 1667, fol. 48vº; 1681, fol. 40vº; 1698, fol. 52).

Pintura identificada con la *Asunción de la Virgen* de Annibale Carracci (c. 1587, óleo sobre lienzo, 130 x 97cm., Madrid, Prado, Cat. nº 75, Inv. Gen. nº 883, transferido en 1839) *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 124. En la *Memoria* atribuida a Velázquez la pintura se describe en el mismo lugar y con los mismos términos: «[fol. 7vº, s.f.] XIV. *Sacristia* [al margen]. VNA de ANIBAL CARACHE, de la Subida de Nuestra Señora a los cielos, dexando el Sepulcro, sube a lo alto acompañada de Angeles, y los Apostoles en diuersas posturas la atienden admirados: es pintura de gran nombre, y de lo bueno *que* hizo su Autor, muy semejante en las manchas, y tintas, y en la disposicion de la historia, a las de Tintoreto: tiene de alto quatro pies / [fol. 8, s.f.] pies y tres quartos, de ancho tres y medio. [...] [fol. 10, s.f.] Luego [a la derecha del *Tributo de la moneda* de Tiziano] la subida de Nuestra Señora a los cielos, de mano de ANIBAL CARACHE [...]» (AFLG, Inv. 12254). Difícilmente nuestro autor habría llegado por su cuenta a vincular a Carracci con Tintoretto sin la ayuda de un experto, utilizando tan oportunamente términos como *manchas* y *tintas*, como señala Bassegoda, el comentario de Santos es «casi igual pero sin tanta precisión crítica» (BASSEGODA, 2008, p. 178, nota 26). El jeónimo omite dar las medidas y la procedencia de la pintura, dato éste que sí refiere la *Memoria* al incluirla entre las obras traídas de Italia y regaladas a Felipe IV por don Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI Conde de Monterrey, cuñado del Conde-Duque de Olivares, que fue embajador ante la Santa Sede (1628-1631) y virrey de Nápoles (1631-1637). En el mismo lugar que Santos se menciona en la relación anónima de c. 1698: «[...] síguese a éstas la Asunción de Nuestra Señora, es del Anibal Carache; [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 58). En la sacristía también la recuerdan: XIMÉNEZ, 1764, p. 307 y PONZ [1788] 1972, p. 77.

<sup>1606</sup> VERONÉS, *Sacrificio de Abraham*.

(*Idem*, 1667, fol. 48vº; 1681, fol. 40vº; 1698, fol. 52).

Pintura identificada con el *Sacrificio de Isaac por Abraham* de Paolo Veronés (c.1585-1588, óleo sobre lienzo, 129 x 95 cm., Madrid, Prado, Cat. nº 500, Inv. Gen. nº 881, transferido en 1839). En el mismo lugar que Santos lo sitúa la *Memoria* atribuida a Velázquez, a continuación de la *Asunción* de Carracci: [fol. 10, s.f.] [...], y en l vltimo espacio vna pintura de PAVLO VERONES, del sacrificio de Abraham» (AFLG, Inv. 12254). Adquirido por Luis Méndez de Haro en la Almoneda de Carlos I de Inglaterra, Se menciona en un documento del Archivo de la Casa de Alba: «[27] El rey. Más otra pieça donde Abraham sacrifica su hijo de Pablo Verones» (VERGARA, 1989, p. 131; BASSEGODA, 2002, p. 124). Aunque ni Santos, ni la *Memoria*, lo recuerdan, fue una pintura regalada a Felipe IV por Luis Méndez de Haro. Adquirida en la Almoneda de Carlos I de Inglaterra, se menciona en un documento del Archivo de la Casa de Alba: «[27] El rey. Más otra pieça donde Abraham sacrifica su hijo de Pablo Verones» (VERGARA, 1989, p. 131; BASSEGODA, 2002, p. 124). En el mismo lugar que Santos la cita la relación anónima de hacia 1698: «[...] la última es del sacrificio de Abraham, es del Veronés.» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 58). En la sacristía también la mencionan XIMÉNEZ, 1764, pp. 307-308 y PONZ [1788] 1972, p. 77, que lo atribuye a Tiziano.

<sup>1607</sup> PIOMBO, *Cristo con la cruz a cuestas*.



---

(*Idem*, 1667, fol. 48vº; 1681, fol. 40vº; 1698, fol. 52).

Gracias a la minuciosa descripción publicada por Santos, se ha podido identificar esta pintura con el *Cristo con la cruz a cuesta* de Sebastiano del Piombo (c. 1516, óleo sobre lienzo, 121 x 100 cm., Madrid, Prado, Cat. nº 345. Inv. Gen. nº 779). En la *Memoria* atribuida a Velázquez, la pintura aparece descrita en el mismo lugar y con los mismos términos, se añaden las medidas y la procedencia, al incluirse entre las pinturas traídas por el conde de Monterrey: «[fol. 7vº, s.f.] *De las pinturas que el Conde de Monterrey trajo de Italia, y dio a su Magestad, que Dios guarde, van las siguientes*. [...] [fol. 8, s.f.] XV. *Sacristía* [al margen]. Otro quadro de FR. SEBASTIAN DEL PIOMBO, Veneciano, Christo con la Cruz acuestas con vna túnica morada clara, pintura de grandeza y fuerça; es la cabeça del Cristo bellissima, y ella y lo demas de la figura representa bien el peso, y fatiga de la Cruz que le agraba, tiene al lado vn sayon, su cabeça lindamente pintada, parece retrato; detras del se ve otra de vn armado: la tinta de todo el resto es obscura, las figuras algo mas de medio cuerpo del natural deste original andan muchas copias, y ay dos en S. Lorenço, que parecen de la mesma mano, tiene de alto quatro pies y medio, y de ancho quatro escasos. [...] [fol. 10, s.f.] A el lado izquierdo [del *Lavatorio* de Tintoretto, por encima de la cornisa], el Christo de la Cruz a cuestras de FR. SEBASTIAN DEL PIOMBO.» (AFLG, Inv. 12254). En esta certera descripción, encontramos de nuevo el término «tintas» utilizado para caracterizar la entonación cromática de la pintura, y se ensalza significativamente la capacidad del pintor para transmitir sensaciones físicas, como el peso de la cruz, a través de la expresión del rostro. Cuestiones que el jerónimo incorpora, omitiendo la valoración, también específicamente artística, referida al rostro del sayón sin casco, más bien el Cireneo: «cabeça lindamente pintada, parece retrato». La pintura se menciona en el mismo lugar en la relación atribuida al padre Talavera (c. 1698): «[...] Cristo con la cruz a cuestras, es de Fr. Sebastián del Piombo, religioso dominico italiano; y otras dos de este asunto, que la una está en el coro, encima de la silla prioral, y está pintada en piedra, y otra en la Iglesia Vieja» (ANDRÉS, 1971, p. 58). Lo mismo XIMÉNEZ, 1764, p. 307 y PONZ [1788] 1972, p.73. La pintura permanece en la sacristía hasta la ocupación francesa, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 125.

Santos no dice nada acerca de la procedencia, según Doménech la obra del Prado, indudablemente la misma descrita en la sacristía, sería la que perteneció a Jerónimo Vich y Valterra, pintura que tuvo un enorme impacto en Valencia desde 1521. La misma que su bisnieto Diego Vich y Mascó, regaló a Felipe IV en 1645 como pago de unas deudas, así lo expresa el mismo Don Diego en su testamento de 5 de mayo de 1656: «[...] advierto que cuando entré a poseer esta Casa hallé en ella el Retablo grande que estava en la Sala [cuya ala izquierda se ha identificado con la *Bajada de Cristo al Limbo*, descrita más adelante por Santos, *vid.* nota] y el Porta Cruz, ambos originales de Sebastian del Piombo [...] Estas pinturas me embió a pedir el Rey Nuestro Señor estando Su M. en Valencia el año 1645 y yo le serví con ellas [...]» (*vid.* BENITO DOMÉNECH, 1988, p. 10; 1995, pp. 43, 51-55; MENA MARQUÉS, 1995, pp. 95-105; LUCCO, 2008(1), p. 150). Esta identificación no tiene en cuenta el testimonio de la *Memoria* atribuida a Velázquez, que como decíamos incluye la pintura entre las traídas de Italia por el VI Conde de Monterrey (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 125). ¿Sería por tanto la pintura de Vich y Valterra otra versión diferente a la del Prado?. Esta hipótesis podría estar avalada por el hecho de que la pintura se describe con minuciosidad en la *Memoria*, cosa que sucede con las pinturas de reciente y prestigiosa adquisición. Curiosamente la *Bajada de Cristo al Limbo* de Piombo, de idéntica procedencia valenciana, no se describe ni se valora, simplemente se alude a su ubicación y dimensiones (*vid.* nota). ¿Cabría la posibilidad de que Felipe IV hubiera poseído dos versiones del mismo tema y que ambas se hubieran depositado en El Escorial?, en este sentido quizá la clave nos la ofrece la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán Bermúdez, en la que se señala que la pintura de Piombo de la sacristía: «Jesus Nazareno con un saión [...] Es el mismo que esta en la Iglesia vieja al nº 21. Es asombroso, y de las mismas circunstancias que el que está sobre la silla del Prior en el Coro; todos tres son de la misma mano» (CUSTODIO VEGA, 1962, pp. 247 y 250). Es decir, según Ceán Bermúdez, el *Cristo* de Piombo de la Iglesia Vieja respondía al tipo descrito en la sacristía y no, como normalmente se piensa, al de que estaba sobre la Silla del Prior en el Coro. Santos en la primera edición de 1657, menciona en la Iglesia Vieja un *Cristo* de Piombo que relaciona con el del Coro: «de Fray Sebastian del Piombo, de quien ay vno de Christo con la Cruz acuestas, semejante al de encima de la Silla Prioral del Coro, de su misma mano» (SANTOS, 1657, fol. 56). A partir de la segunda edición de 1667, menciona más escuetamente y en diferente lugar: «[...] otra de Christo Señor Nuestro con la Cruz acuestas, original del Piombo» (SANTOS, 1667, fol. 59, *vid.* nota), pintura perdida o no localizada según BASSEGODA, 2002, p. 202. A este último *Cristo* es al que se estaría refiriendo Ceán Bermúdez como idéntico al de la sacristía, siendo efectivamente de las «mismas circunstancias» que el del Coro, es decir con una cruz a cuestras. Sería por tanto razonable pensar que

Lienço de San Joseph con el Niño en braços, de **Guido Boloñes**, muy estimable, y de lo grande, que obrò<sup>1608</sup>.

Luego vna Pintura de **Antonio Corregio**, Christo resucitado en el Huerto, muy hermoso; la Madalena bellissima, arrodillada à sus pies con ternissimo afecto; el Pays; / [1657, fol. 46 vº] Pays, en que se finge vn amanecer tan natural, que engaña à la vista, y la alegra igualmente; es de lindo gusto<sup>1609</sup>. Este, y el de la huyda à Egypto, y el de la Purificacion de Nuestra Señora, que estàn en la Antesacristia, y otros del mismo valor, diò à su Magestad, quando vino de Italia, Don Ramiro Nuñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres<sup>1610</sup>. En el vltimo lugar, està vna Imagen de Nuestra Señora con el Niño al pecho, de Guido Boloñes<sup>1611</sup>. Todas estas nueue Pinturas, que corren sobre la Cornija, se reducen a vn mismo tamaño, que es de cinco pies de alto [140 cm.], y tres quartos de ancho<sup>1612</sup>.

---

Felipe IV poseyó dos versiones del mismo tipo y que ambas fueron enviadas al monasterio, de hecho el testamento de Vich pone en evidencia el aprecio que tenía el monarca por la pintura, escogiéndola personalmente, lo que convertía a cualquier otra versión en un regalo seguro. Como hipótesis cautelar, deducida solo a partir de las fuentes citadas, la pintura adquirida en 1645 de la colección Vich, pudo haber sido la destinada a la Iglesia Vieja, en donde la cita Santos a partir de la segunda edición, una vez concluido el montaje iniciado en tiempos de Velázquez. La pintura hoy en el Prado, descrita por Santos en la sacristía, habría sido la que presumiblemente fue regalada por Monterrey según el testimonio de la *Memoria*. Itinerario diferente tuvieron las versiones de *Cristo*, sin sayones, que poseyó Felipe II, y que recuerda Sigüenza: el original pintado sobre pizarra y colocado sobre la silla del Prior en el Coro y sus dos copias, una de ellas sería probablemente la que Santos menciona en la Iglesia Vieja en la primera edición de 1657.

<sup>1608</sup> RENI, *San José con el Niño*.

(*Idem*, 1667, fol. 48vº; 1681, fol. 40vº; 1698, fol. 52).

Se ha identificado esta pintura con el *San José y el Niño Dios* (c.1627-1628, óleo sobre lienzo, 126 x 101 cm, San Petersburgo, Ermitage, inv. nº 58). Descrito en el mismo lugar en la relación anónima de hacia 1698, aunque con otra atribución, seguramente por un *lapsus*: «[...] síguese San José con el Niño, es del Veronés; [...]» (ANDRÉS, 1971, p. 58). Ya Andrés (nota 70), apuntaba que se trataba de la obra del Ermitage. Descrito posteriormente por: XIMÉNEZ, 1764, p. 307; PONZ [1788] 1972, pp. 72-73. Regalado por José I al general Dessolles en 1810, *Vid.* PEPPER, 1988, p. 340, nº 348; BASSEGODA, 2002, p. 125; COLOMER, 2006, p. 224

<sup>1609</sup> CORREGGIO, *Noli me tangere*.

(*Idem*, 1667, fols. 48vº-49; 1681, fols. 40vº-41; 1698, fols. 52-52vº).

Se trata del *Noli me tangere* de Antonio Correggio (c. 1525, óleo sobre tabla, 130 x 103 cm, Madrid, Prado, Cat. nº 11. Inv. Gen. nº 809, transferido en 1839). Santos toma la descripción artística de la *Memoria* atribuida a Velázquez, en la que se sitúa en el mismo lugar como obra traída de Italia por el duque de Medina de las Torres: «[fol. A5vº] VI. *Sacristia* [al margen]. En otra de tan alta estimacion, como la antecedente [la *Virgen del Pez* de Rafael], de mano de ANTONIO COREGIO, esta Christo Resucitado en el Huerto: la Madalena bellissima, arrodillada a sus pies con ternissimo afecto: el Christo muy hermoso: el pays en que se finge vn amanezer tan notable, que engaña la vista, y la alegra igualmente: tiene de alto quatro pies y medio, de ancho cerca de quatro. [...] [fol. 10, s. f.] Luego [es decir entre las dos pinturas de Guido Reni: *San José con el Niño* y la *Virgen con el Niño*] la pintura de ANTONIO CORREGIO, de Christo, y la Madalena, en el Huerto» (AFLG, Inv. 12254). Descrito en el mismo lugar en la relación anónima de hacia 1698: «[...] la siguiente es la aparición de Cristo resucitado a la bienaventurada Magdalena, es de Antonio Corezo o Corregio, florentino, es pintura celebrada en toda Europa; [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 58). También la describen: XIMÉNEZ, 1764, p. 306; PONZ [1788] 1972, p. 72. Ni Santos, ni la *Memoria*, señalan que la pintura fue regalada a Felipe IV por Niccolò Ludovisi, Príncipe de Piombino, traída de Italia por el Duque de Medina de las Torres en 1644, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 126.

<sup>1610</sup> (*Idem*, 1667, fols. 48vº-49; 1681, fols. 40vº-41; 1698, fols. 52-52vº).

<sup>1611</sup> RENI, *Virgen con el Niño*.

Sobre las dos Puertas de la testera principal, Colaterales al Altar, estan, en la vna vna Tabla de Nuestra Señora, y Santa Catalina, y San Iorge, que parece de mano de **Iorjon de Castelfranco**, aunque ay quien diga, que es de la primera manera del **Ticiano**<sup>1613</sup>. En la otra, vna Pintura de mano del **Ticiano**,

---

(*Idem*, 1667, fol. 49; 1681, fol. 41; 1698, fol. 52vº).

Identificado con la *Virgen con el Niño* de Guido Reni (1627-1628, óleo sobre lienzo, 114 x 92 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art). Descrito en el mismo lugar en la relación anónima de hacia 1698: «La segunda orden, encima de la cornisa, empezando desde la puerta, la primera es Nuestra Señora con manto azul, es de Guido Reni; [...]» (BNE, Ms. 12955(71), ANDRÉS, 1971, p. 58). Descrito posteriormente por XIMÉNEZ, 1764, p. 306; PONZ [1788] 1972, p. 72. Fue regalada por José Bonaparte al general Soult en 1809, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 126; COLOMER, 2006, p. 224.

<sup>1612</sup> (*Idem*, 1667, fol. 49; 1681, fol. 41; 1698, fol. 52vº).

<sup>1613</sup> TIZIANO, *Virgen con el Niño, San Jorge y Santa Catalina*.

(*Idem*, 1667, fol. 49; 1681, fol. 41; 1698, fol. 52vº).

Se trata de la pintura más temprana de Tiziano que perteneció a Felipe II, identificada con *La Virgen con el Niño, Santa Dorotea y San Jorge* (c. 1518, óleo sobre tabla, 86 x 130 cm, Madrid, Prado, Cat. nº 434, Inv. Gen. nº 792, transferida en 1839). Inventariada en la Entrega sexta de 1593: «Un quadro de pintura al ol(l)io sobre tabla antigua de mano de Tiziano de Nuestra Senora con el niño Jesus y San(ct) Giorxe armado y una san(c)ta de Venecia que esta dando unas rosas al nino Jesus en su marco con guarnicion de madera tallada dorada y barnizada com barilla dorada y cortina de tafetan verde. Tiene de alto bara y quarta y de ancho bara y dos terçias» (CHECA, 2013, p. 398 [E.VI, p. 145], ZARCO, nº 1017). Sigüenza la menciona como obra de Tiziano, sin emitir ninguna valoración artística: «En el capítulo hay, fuera de las que allí vimos, otra de San Jorge con nuestra Señora y Santa Catalina [...]» (SIGÜENZA [1605, L.IV, D. XVII] 2000, vol. II, p. 672). Gracias al manuscrito de Ajuda (c.1650) sabemos que estaba colocada en el «Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas» (BOUZA, 2000, p. 71). Santos repite la misma descripción en todas sus ediciones, así es que no documenta el traslado de la pintura con motivo de la construcción del retablo-camarín de la Sagrada Forma, sabemos dónde se colocó gracias al manuscrito atribuido al padre Talavera (c. 1698): «Encima de dos alacenas, que cogen en medio de estos cinco cuadros, hay dos largos y angostos, el uno es del Ecce Homo, y el otro Nuestra Señora con algunas figuras, son del Ticiano» (ANDRÉS, 1971, p. 59). Ximénez y Ponz lo sitúan en la pared contraria, sobre la cajonera, entre la *Visitacion* de Rafael y la *Virgen con Niño* de Tiziano.

A Santos corresponde plantear la duda acerca de la atribución: parece de Giorgione, aunque hay quien diga que es de la primera manera de Tiziano, apreciación que hace pensar en un conocimiento crítico por parte del jerónimo, que solo demuestra con esta pintura, como si la noticia la hubiera traspasado por equivocación de la *Virgen con Niño, San Antonio y San Roque*, que más adelante atribuye a Pordenone y que tradicionalmente se ha considerado de Giorgione o del primer Tiziano. La primera fuente conocida que apunta a Giorgione es Cassiano del Pozzo, el 29 de junio de 1626 «[...] una Madonna di Giorgione, nella quale è una Vergine co' capelli sparsi, alla quale si vede un ritratto simile in Roma in mano del Card. Rivarola, e v'è un soldato armato, ambidue si conoscono per ritratti, la Madonna, e 'l signorino hanno estrema dolcezza, e gratia [...]» (POZZO, [1626], 2004, pp. 193 y 218; 1972, p. 17, nota 36). Resulta poco probable que Santos tuviera acceso al diario de Pozzo, pero quizá las impresiones artísticas del agudo italiano quedaron latentes en el monasterio, lo que explicaría el imprevisto comentario de nuestro autor. Ximénez retoma la descripción de Santos pero adjudica sin lugar a dudas la autoría a Giorgione, lo mismo que Ponz, de hecho la obra ingresó en el Prado en 1839 con dicha atribución. Palomino significativamente ignora el texto de Santos, y recoge su noticia directamente de Sigüenza, repitiendo su atribución y ubicación: «En el Capítulo está San Jorge con Nuestra Señora y Santa Catalina Mártir» (PALOMINO, 1788, t. III, p. 69). A partir de Sigüenza, la santa con el cesto de flores fue identificada con Santa Catalina por todos los autores excepto Cassiano, que no concreta, y el padre Bermejo que en 1820 apuntó a Santa Brígida con su marido Hulfo, en trajes de peregrinos (!), identificación que admitieron Pallucchini, Valcanover y Beroqui. Como señaló Wethey parece más probable que se trate de Santa Dorotea, mártir de la Capadocia, cuyo principal atributo iconográfico es un cesto con flores y frutos, *vid.* XIMÉNEZ, 1764, p. 305; PONZ [1788] 1972, p. 78; BERMEJO, 1820, p. 92; BEROQUI, 1946, p. 9; WETHEY, 1969, vol. I, p. 109; RUIZ, 1991, p. 32 ; CHECA, 1994, p. 245; BASSEGODA, 2002, p. 127; FALOMIR, 2003, p. 156.

de Christo, mostrado de Pilatos al Pueblo, cosa excelente. Tiene las dos las figuras mas que medianas, y estauan antes en vno de los Capítulos<sup>1614</sup>.

En la testera de abaxo, sobre las Puertas, que acompañan la principal por donde se entra, corresponden otras dos Pinturas, à las que se han dicho. Encima de la vna, vna Nuestra Señora sentada, en vn Pays, el Niño echado en su regazo, y Santa Catalina arrodillada, haziendole caricias. San Iuan Bautista Niño, trae vna fruta à la Virgen, que alarga la mano à tomarla; es original del **Tiziano**, de gran estimacion<sup>1615</sup>. Sobre la de mano derecha, està otra de mano del **Bordonon**; Nuestra Señora sentada en vn

---

<sup>1614</sup> TIZIANO, *Cristo con Pilatos*.

(*Idem*, 1667, fol. 49; 1681, fol. 41; 1698, fol. 52vº).

Santos refiere que esta pintura y la anterior, estaban antes en uno de los Capítulos, la cita remite a Sigüenza, que describe también de forma consecutiva las dos pinturas, refiriendo que la primera estaba en el capítulo y «[...] en la capilla de la enfermería otro Ecce Homo con Pilatos: valentísimas figuras» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 672). En el manuscrito de Ajuda (c.1650) se cita en el Capítulo del Prior: «un Ecce Homo con Pilatos y otros ministros, es del Tiziano» (BOUZA, 2000, p. 67). En los inventarios de entregas se describen tres pinturas de Tiziano con el tema del *Ecce Homo*, el que mencionan Sigüenza y Santos parece ser el segundo descrito en la Entrega I de 1574, el único en el que se alude a la presencia de Pilatos: «Un Ecce Homo de lienzo con pilato y un sayon de mano de Tiziano que tiene tres pies y medio de alto y quatro y medio de ancho» (CHECA, 2013, p. 213 [E.I., p. 214], ZARCO, nº 1005). Identificación razonable si, como señala Bassegoda, admitimos que las medidas se dieron invertidas, siendo la pintura el *Ecce Homo con Pilatos* (c. 1560, óleo sobre lienzo, 84 x 112 cm, PN, RMSLE, Inv. nº 10014723). Santos repite la misma descripción en todas sus ediciones, así es que no documenta el traslado de la pintura con motivo de la construcción del retablo-camarín de la Sagrada Forma, sabemos dónde se colocó gracias al manuscrito atribuido al padre Talavera (c. 1698): «Encima de dos alacenas, que cogen en medio de estos cinco cuadros, hay dos largos y angostos, el uno es del Ecce Homo, y el otro Nuestra Señora con algunas figuras, son del Tiziano» (ANDRÉS, 1971, p. 59). Ximénez lo sitúa en la pared contraria, sobre los cajones, entre la *Sagrada conversación* de Sarto y el *Cristo a la columna* de Cambiaso, añadiendo: «[...] Quadro muy devoto y excelente» (XIMÉNEZ, 1764, p. 304); en el mismo lugar PONZ [1788] 1972, pp. 81-82, y la relación de 1776 atribuida a Ceán: «Pilatos mostrando a Cristo» (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 250). Para Checa la pintura identificada podría ser la que Santos sitúa en 1657 en el Capítulo del Prior: «vna Coronacion de Espinas, copia del Tiziano» (SANTOS, 1657, fol. 66vº, vid. nota). Vid. RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 102-103; CHECA, 1994, p. 260; BASSEGODA, 2002, pp. 127-128.

<sup>1615</sup> TIZIANO, *Virgen con el Niño y Santa Catalina*.

(*Idem*, 1667, fol. 49; 1681, fol. 41; 1698, fol. 52vº).

Identificada con la *Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Juanito* de Tiziano (c.1532, óleo sobre lienzo, 102,4 x 143,7 cm., Londres, The National Gallery, NG 635). El jerónimo toma su fuente de la *Memoria* atribuida a Velázquez, en la que se sitúa en el mismo lugar, especificándose que las cuatro pinturas colocadas sobre las puertas de los testers se redujeron a un mismo tamaño: «[fol. A6vº] IX. *Sacristia* [al margen]. Otro del mismo Artifice [Tiziano] de vn desposorio de Santa Catherina, esta nuestra Señora sentada en vn pays, el Niño echado en su regazo, la santa arrodillada haziendole caricias; San Iuan Baptista niño, que trae vna fruta a la Virgen, que alarga la mano para tomarla: es original de gran estimacion, las figuras menores que el natural, tiene de alto tres pies y medio, de largo casi cinco. [...] [10vº] Estas quatro pinturas se reducen a cinco pies poco mas por largo, y tres y vn quarto por lo alto.» (AFLG, Inv. 12254). Santos no alude a la procedencia de la pintura. La *Memoria* la incluye entre las traídas de Italia por el duque de Medina de las Torres. Se ha identificado con la pintura que en 1598 Alfonso I d'Este envió al cardenal Pietro Aldobrandini, pasando en 1621 a la colección del Cardenal Ludovisi, sobrino de Gregorio XV, en donde la cita Ridolfi, inventariándose en 1633. El hermano y heredero del cardenal: Niccolò Ludovisi, príncipe de Piombino, la regaló a Felipe IV, trayéndola desde Italia el duque de Medina de las Torres en 1644 tal y como apunta Bassegoda. Según Ruiz y Checa la pintura fue traída de Italia por el Conde de Monterrey en 1638. No se menciona en la relación de hacia 1698 atribuida al padre Talavera (ANDRÉS, 1971, pp. 49-64); Ximénez la describe en el muro oeste, sobre los cajones, entre la *Visitación* de Rafael y la *Oración en el Huerto* de Tiziano, vid. XIMÉNEZ, 1764,

Sitial, con el Niño en pie sobre las rodillas, à su mano derecha San Antonio de Padua, y à la otra San Roque; figuras medianas, y de muy buena execucion, y gusto todo ello<sup>1616</sup>. Estos quatro Quadros se reducen à cinco pies poco mas por lo largo, y à tres, y vn quarto por lo alto<sup>1617</sup>.

Sobre la Puerta principal por donde entramos, ay vn Lienço grande, de la Historia de la Muger Adultera, de mano de **Vandic**, Flamenco de Nacion, obra muy esti- ma- / [1657, fol. 47] mable. Las figuras algo mayores, que el natural. La de Christo Señor nuestro, de agradable aspecto, y majestuoso. La Muger en su presencia, atadas las manos; se representa propriisimamente, como afrentada, baxos los ojos, que parece se le caen de vergüenza, del delito que la acusan. Los acusadores Fariseos, muestran estar ponderando su fealdad, con rara significacion. No se vè en esta Historia cosa, que no estè

---

pp. 305-306; PONZ [1788] 1972, p. 77. Vid. WETHEY, vol. I, 1969, pp. 104-105, nº 59; RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 35-37; CHECA, 1994, pp. 245-246; BASSEGODA, 2002, p. 128; FALOMIR, 2003, p. 174.

<sup>1616</sup> [BORDONON] / TIZIANO-GIORGIONE, *Virgen con el Niño, San Antonio y San Roque*.

(*Idem*, 1667, fol. 49; 1681, fol. 41; 1698, fol. 52vº).

Este cuadro se ha identificado con *La Virgen y el Niño entre San Antonio de Padua y San Roque* (c. 1511, óleo sobre lienzo, 92 x 133 cm, Madrid, Prado, Cat. nº 288. Inv. Gen. nº 418, transferida en 1839), pintura atribuida tradicionalmente a Giorgione que hoy se considera obra de juventud de Tiziano. Se distingue fácilmente en el fondo del lienzo de Claudio Coello, *La Adoración de la Sagrada Forma* (1690), colocada en el mismo lugar en donde la describe Santos en todas sus ediciones. Cuando el jerónimo la adjudicó a Bordonón, seguramente no era consciente de la confusión que iba a generar en la crítica. Con la misma atribución se cita en la relación anónima de hacia 1698: «[...] A la derecha [de la *Mujer Adúltera* de Van Dyck], sobre una puertecilla está Nuestra Señora, San Antonio de Padua, San Roque, es del Bordonón» (ANDRÉS, 1971, p. 57). Ximénez, seguramente con la intención de resolver quién era el misterioso Bordonon, concretó que se trataba de «Antonio Licino de Pordonón, de la Escuela Veneciana» (XIMÉNEZ, 1764, p. 304), es decir Giovanni Antonio de'Sacchis, *Il Pordenone*, al que Vasari llama Giovanni Licinio. Atribución que también dan Ponz, Ceán en la *Relación* de 1776, Bermejo y Crowe y Cavalcaselle en 1871. Si atendemos a la fuente utilizada por Santos, es decir la *Memoria* atribuida a Velázquez, en donde la pintura se cita en el mismo lugar, el pintor al que se querría referir no era Pordenone, ni tampoco Giorgione, como pensaba Beroqui, sino París Bordone: «[fol. A6vº] X. *Sacristia* [al margen]. Otro quadro de mano de PARIS BORDONE, de vna Imagen de nuestra Señora, sentada en vn sitial, con el Niño en pie sobre las rodillas, a su mano derecha vn San Antonio de Padua, y a la otra San Roque, figuras medianas, pintado todo el con muy buen gusto, tiene de alto tres pies y medio, y de largo poco menos de cino. [...] [10vº] En la testera de abajo, a el lado de la puerta por donde se entra, corresponden otras dos pinturas [...] Sobre la mano izquierda la pintura de Nuestra Señora, San Antonio de Padua, y San Roque, del BORDONON. Estas quatro pinturas se reducen a cinco pies poco mas por largo, y tres y vn quarto por lo alto» (AFLG, Inv. 12254). Santos no especifica la procedencia de la pintura, en la *Memoria* se incluye entre las que Felipe IV recibió del Duque de Medina de las Torres, noticia que podría ponerse en entredicho, en la medida que como ha señalado Brown, en una lista de compras en la colección de la difunta Condesa de Arundel, remitida por Alonso de Cárdenas a Luis Méndez de Haro el 26 de abril de 1659, se menciona: «Iten, otro quadro grande en tela, de Nuestro Señor, San Antonio de Padua / y San Roque, figuras al natural, de mano del Tiziano,/ de algo mas de uara y ¾ de alto y más de 3 uaras de ancho... 6500 rr<sup>s</sup>» (BROWN, 2002, pp. 67 y 292). Vid. PONZ [1788] 1972, p. 82; CUSTODIO VEGA, 1962, p. 249; BERMEJO, 1820, pp. 91-92; CROWE y CAVALCASELLE, 1871, t. II, p. 292; BEROQUI, 1946, p. 6; RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 29-31; CHECA, 1994, p. 309; BASSEGODA, 2002, p. 129; FALOMIR, 2003, pp. 142-143.

<sup>1617</sup> (*Idem*, 1667, fol. 49; 1681, fol. 41; 1698, fol. 52vº).

Al margen de que Santos fuera testigo presencial del montaje realizado por Velázquez, que implicó el ajustar a un mismo formato las cuatro pinturas seleccionadas para las sobrepuestas pequeñas de los testers, la misma referencia la encontramos en la *Memoria* atribuida al pintor: «[...] [10vº] Estas quatro pinturas se reducen a cinco pies poco mas por largo, y tres y vn quarto por lo alto» (AFLG, Inv. 12254).

naturalísimamente executada. Los coloridos, y ropas, muy excelentes, semejantes à los del Ticiano, que fue el que les diò mas gracia, y à quien imitò este Autor<sup>1618</sup>.

A la parte de las Ventanas, enfrente de los Caxones, se reparten diez Pinturas de la Cornija abaxo, que hazen grande consonancia con las referidas, assi en la velentia; como en el adorno, llenando, y componiendo aquella vanda<sup>1619</sup>.

La primera, comenzando su quenta por la parte superior, es vna Santa Margarita, de mano del **Ticiano**, de mas de medio cuerpo, con el Dragon. Es Pintura famosa; està en el primer Pilar de entre las Ventanas<sup>1620</sup>. En el segundo se vè el San Sebastian celebrado, del **Ticiano**, que fue de los Condes de

---

<sup>1618</sup> VAN DYCK, *Mujer adúltera*.

(*Idem*, 1667, fols. 49-49vº; 1681, fol. 41; 1698, fol. 52vº).

Se trata del *Cristo y la mujer adúltera* de Anton Van Dyck (C. 1623, óleo sobre lienzo, 200 x 235, Madrid, Hospital de la Venerable Orden Tercera), según identificó DÍAZ PADRÓN, 1967, pp. 228-237. Esta pintura no se describe en la *Memoria* atribuida a Velázquez por lo que el testimonio de Santos ha sido imprescindible para la identificación de la pintura. En la descripción del jerónimo destaca la certera apreciación de poner en relación las ropas y el colorido de Van Dyck con Tiziano. Por lo demás se muestra puntilloso en narrar la escena, resaltando la expresión psicológica de los personajes en relación con la trascendencia del tema. Esta descripción antecede a las amplias narraciones de cuadros que a manera de escenarios pintados, introduce Santos a partir de la segunda edición de 1667 y que son características de la madurez de su estilo. La colocación de la pintura sobre la puerta de acceso a la sacristía era idónea para la contemplación de la monumental composición que Van Dyck ideó probablemente para verse desde un punto de vista bajo. La operación implicó ajustar el lienzo a la forma del espacio central del testero de la sacristía, cubriendo la escena de la *Piedad* pintada al fresco por Niccolò Granello en 1584. Con ello se anulaba el sentido completo del programa iconográfico ideado en el quinientos para la bóveda de la sacristía, con temas alusivos a la *Resurrección* y la *Pasión*, lo que pone de manifiesto la falta de interés en el siglo XVII por dichas pinturas y sus significados (sobre la decoración al fresco de la sacristía, *vid.* NEWCOME, 1993, 27-28; GARCÍA-FRÍAS, 2004, p. 117). Testimonio excepcional del montaje descrito por Santos es el fondo del lienzo de *La Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello, en el que se aprecia parcialmente la *Mujer adúltera* de Van Dyck. Por expreso deseo de Carlos II, la nueva pintura del altar debía representar con exactitud la primera ceremonia de traslación de la Sagrada Forma el 19 de octubre de 1684, de ahí el cuidado con el que Coello reprodujo todo el contenido de la sacristía, al margen de licencias artísticas como la colocación perpendicular del altar en donde se desarrolla la escena central (presidida por el padre Santos), y el juego visual de trocar de sitio las ventanas. Coello debió de conocer bien la obra del flamenco, de hecho en la tasación de sus bienes figura un boceto de Van Dyck precisamente de: «La mujer adúltera en borrón de una vara de ancho, tres cuartos de alto sesenta reales» (citado en DÍAZ PADRÓN, 1967, p. 234). En el mismo lugar, se cita la pintura de Van Dyck en el manuscrito de Corsini (1668): «Sopra la porte por di dentro vi e la storia della donna adultera con molte figure al naturale di Vandic» (CORSINI [1668] 1933, p. 129, nota 1). También se menciona en la relación atribuida al padre Talavera (c. 1698): «Encima de la puerta, por de dentro, está una pintura de Antonio Van Dick, contiene a Cristo absolviendo a la mujer adúltera, es de lo más excelente que pintó este gran pintor» (ANDRÉS, 1971, p. 57). Según señala Bassegoda, la pintura ya se cita en el monasterio en una de las primeras biografías de Van Dyck, la publicada por Larsen (BASSEGODA, 2002, p. 129). En el siglo XVIII la siguen citando, destacando todos el mal estado de conservación de la pintura: XIMÉNEZ, 1764, p. 309; PONZ [1788] 1972, p. 84; y Ceán, *vid.* CUSTODIO VEGA, 1962, p. 247. Después de la ocupación francesa ya no volvió al monasterio, por eso no la citan Bermejo y Poleró la da por desaparecida. Fue regalada por José I al general Sebastiani y depositada por Quilliet en San Francisco el Grande, pero nunca llegó a salir de Madrid, seguramente por la incomodidad de sus dimensiones, ingresando en fecha incierta en el Hospital de la Venerable Orden Tercera.

<sup>1619</sup> (*Idem*, 1667, fol. 49vº; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

<sup>1620</sup> TIZIANO, *Santa Margarita de medio cuerpo*.

(*Idem*, 1667, fol. 49vº; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

Benaute, figura del natural, sola; en vn Nicho, y toda desnuda, las manos atras, y clauadas dos flechas, la cabeça leuantada al Cielo con grande afecto, y viueza; y fuera de estar el cuerpo lindamente plantado, està colorido tan diuinamente, que parece viuo, y de carne, y que se puede abraçar<sup>1621</sup>. En el tercero, està

---

Esta pintura se ha identificado con la *Santa Margarita* (c. 1574, óleo sobre lienzo, 116 x 91 cm, Madrid, Prado, Cat. nº 446, Inv. Gen. nº 775, transferida en 1839) obra considerada del taller de Tiziano, de la que existe en los Uffizi, otra versión, prácticamente exacta, atribuida a Palma el joven (WETHEY, 1969, vol. I, p. 178; RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 104-105; CHECA, 1994, pp. 275-276). Beroqui y Bassegoda apuntan a que podría ser la misma inventariada en la Entrega I de 1574, sin atribución, y aunque las medidas son un poco mayores: «Un lienzo en que esta pintada San(c)ta Margarita con la cabeça del dragon que tiene cinco pies y medio de alto y quatro y medio de ancho» (CHECA, 2013, p. 213 [E.I., p. 214], ZARCO, nº 1446), *vid.* BEROQUI, 1946, p. 137; BASSEGODA, 2002, p. 130. Sigüenza no menciona ninguna *Santa Margarita* de Tiziano que no sea de cuerpo entero, tampoco se menciona en el manuscrito de la biblioteca de Ajuda (c. 1650). Santos es por tanto el primero en citar la pintura como obra famosa de Tiziano, sin aludir a la procedencia. En el manuscrito atribuido al padre Talavera (c. 1698) se menciona en el mismo lugar, junto al altar, la *Santa Margarita* atribuida a Caravaggio, y en el lugar de ésta, se alude de forma ambigua y sin especificar el tema: «las dos siguientes son tambien del Ticiano» (ANDRÉS, 1971, p. 58). Aunque podría deducirse un cambio en la colocación, parece más probable que se trate de un error del autor del manuscrito. Ximénez vuelve a situar la pintura en el mismo lugar que Santos y con los mismos términos, *vid.* XIMÉNEZ, 1764, p. 308, y también: PONZ [1788] 1972, p. 84 y Ceán Bermúdez que cita la pintura como original de Tiziano, tanto en la *Relación* a él atribuida de 1776 (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 248), como en el *Diccionario*: CEÁN-BERMÚDEZ, 1800, t. V, p. 42). De tratarse de la obra del Prado, resulta paradójico que se incorporase a la sacristía una pintura de tan mediana calidad, dada la excelencia de todo el conjunto.

<sup>1621</sup> TIZIANO, *San Sebastián*.

(*Idem*, 1667, fol. 49vº; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

No se ha podido localizar este *San Sebastián* de Tiziano, desnudo en un nicho y con dos flechas, que seguramente nada tendría que ver con la dramática versión del Ermitage: con fondo de paisaje y cinco flechas. Como señaló Wethey, sería próximo a la versión de la colección Harrach de Viena, que Crowe y Cavalcasselle consideraron el mismo descrito por Santos, en realidad una copia, atribuida a Pordenone, adquirida por el conde de Harrach, embajador en España durante varios periodos entre 1661 y 1698 (*vid.* WETHEY, 1969, vol. I, p. 156, fig. 237). Santos toma su fuente de la *Memoria* atribuida a Velázquez en donde se sitúa en el mismo lugar: «[fol. 8, s.f.] XVII. *Sacristia* [al margen]. El S. Sebastian famoso del gran TICIANO (*que fue de los Condes de Benaute, figura del natural en vn nicho desnuda las manos atras / [fol. 8vº, s.f] atras, y clauadas dos flechas, la cabeça leuantada a el Cielo con grande afecto, y viueça, y fuera de estar el cuerpo lindamente plantado, esta colorido tan diuinamente, que parece viuo, y de carne. [...] [fol. 10vº, s.f.] En el lado enfrente de los caxones, se repar- / [fol. 11, s.f.] reparten diez pinturas por debaxo de la cornisa, [...] El San Sebastian famoso del TICIANO, en el segundo» (AFLG, Inv. 12254). En la *Memoria* no se especifican las medidas del lienzo, dato que sí refiere Santos cuando seguidamente señala que la *Bajada de Cristo al Limbo* de Piombo: «tiene el mismo tamaño, que el San Sebastian, ocho pies de alto y de ancho quatro», es decir 224 x 112 cm. (*vid.* nota). Con respecto a la *Memoria*, Santos subraya la soledad de la figura dentro del nicho: «sola»; repite la misma valoración del cuerpo, que gracias al color: «parece viuo y de carne» y añade una frase significativa: «y que se puede abraçar», que trae a la mente la visión de San Bernardo, inmortalizada por Ribalta y ampliamente difundida a través de las ediciones del *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra. También Ximénez añade una frase de elogio a las carnaciones del desnudo: «Dio aquí a entender el Ticiano, que en el buena acierto para los Desnudos, podia tambien competir con los celebrados Artífices» (XIMÉNEZ, 1764, p. 308); Ponz: «[...] es divina la expresión de su cabeza mirando al Cielo, y parece verdadera carne la de todo su cuerpo» (PONZ [1788], 1972, p. 84) y también Ceán-Bermúdez en su *Relación* de 1776: «Las carnes de este S.<sup>n</sup> Sebastián son como de su autor y sin duda parecen vivas» (CUSTODIO VEGA, 1962, pp. 249 y 251) y en el *Diccionario*: «[...] el célebre S. Sebastian id., cuyas carnes parecen vivas [...]» (CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. V, p. 42).*

Tanto Santos, como la *Memoria*, refieren que la pintura procedía de la colección de los condes de Benaute, también la relación atribuida al padre Talavera (c. 1698): «[...] sigue un San Sebastián, es del Ticiano, fue de los Condes de Benaute y es muy celebrado entre los italianos [...]» (ANDRÉS, 1971,

Christo Señor nuestro en el Limbo, sacando las Animas de los Santos Padres, es de mano del **Piombo**, y tiene el mismo tamaño, que el San Sebastian, ocho pies de alto [224 cm.], y de ancho quatro [112 cm.]<sup>1622</sup>. En el cuarto, otra Pintura de la Madalena, de **Tintoretto**, ya despojada de sus galas, y joyas, y orando, que es el camino de conseguir las nuevas, que busca para su adorno<sup>1623</sup>.

---

p. 59). Todos apuntan a que «fue de los Condes [...]», es decir en pretérito, con lo que parecen aludir a que no se trataba de un regalo contemporáneo. En cualquier caso, el dato implicaba la suficiente importancia como para que el jerónimo lo mantuviera en su descripción. La noticia también la recoge Palomino, especificando algo más, seguramente gracias a los papeles de Alfaro: «fue dávida del excelentísimo señor Conde de Benavente» (PALOMINO, 1988, t. III, p. 69). Aunque no se ha confirmado documentalmente, el probable propietario del *San Sebastián* de El Escorial sería don Juan Francisco de Pimentel, X Conde de Benavente, muerto en 1652, que fue virrey de Nápoles y presidente del Consejo de Italia, el mismo que fue retratado en 1648 por Velázquez en una pintura portentosa (Madrid, Prado, P01193), en la que el sevillano retaba nada menos que los logros plásticos de la armadura de Felipe II en el retrato que le hizo Tiziano de 1551, hasta el punto que la pintura estuvo atribuida a Tiziano en las colecciones de Isabel de Farnesio, *vid.* BOTTINEAU, 1986, p. 443, nota 151. El *San Sebastián* permaneció en la sacristía, en el mismo lugar en donde lo había colocado Velázquez, desapareciendo a raíz de la ocupación francesa, se inventarió en el Palacio Real de Madrid en 1811, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 130.

<sup>1622</sup> PIOMBO, *Cristo en el Limbo*.

(*Idem*, 1667, fol. 49vº; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

Se trata de la *Bajada de Cristo al Limbo* de Sebastiano del Piombo (1516, óleo sobre lienzo, 226 x 114 cm, Madrid, Prado, Cat. nº 346. Inv. Gen. nº 759, transferido en 1837). Como señaló Benito Doménech, el lienzo constituyó el ala izquierda de un tríptico, cuya tabla central era el *Lamento sobre Cristo muerto* (pintura inventariada en el Alcázar de Madrid, hoy en el Ermitage, Inv. nº 18). Podemos hacernos idea del conjunto original, cuya ala derecha, hoy perdida, representaba la *Aparición de Cristo resucitado a los once apóstoles*, gracias a dos copias realizadas antes de desmembrarse el tríptico, una de Ribalta, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y otra, más pequeña, en el palacio arzobispal de Olomuc. Según se aprecia en esta última, el lienzo del Prado en origen era más alto, coincidiendo con su compañero del Ermitage, la pintura por tanto fue cortada en la parte superior (unos 34 cm), en un momento anterior a la descripción de Santos, el cual refiere que tiene el mismo tamaño que el *San Sebastián* de Tiziano: «ocho pies de alto, y de ancho quatro» (224 x 112 cm, coincidentes aproximadamente con los actuales). El jerónimo toma su noticia de la *Memoria* atribuida a Velázquez en el que se refiere la ubicación de la pintura: «[fol. 11] En el tercero, Christo en el Limbo de mano del PIOMBO, y tiene ocho pies de alto, y de ancho quatro, como el San Sebastian» (AFLG, Inv. 12254). Lo más probable es que fuera cortada durante su montaje en la sacristía del monasterio, ajustándose a las dimensiones del vecino *San Sebastián*, su selección para dicho montaje habría sido el motivo de desmembrarla del retablo. Ni Santos, ni la *Memoria*, refieren la procedencia de la pintura, como señaló Benito Doménech, perteneció a la colección de Jerónimo Vich y Valtierra (en Valencia desde 1521), que su bisnieto don Diego Vich y Mascó, regaló en 1645 a Felipe IV como pago de unas deudas. Don Diego murió soltero y sin hijos el 25 de abril de 1657 nombrando como único heredero al monasterio jerónimo de la Murta en Alcira (*vid.* BENITO DOMÉNECH, 1988, pp. 8-9; 1995, pp. 43, 52-55; LUCCO, 2008(2), pp. 168-169). Ni la *Memoria*, ni Santos, ni las fuentes jerónimas posteriores (XIMÉNEZ, 1764, p. 308), incluyen alguna valoración artística de la pintura, en el mismo lugar la sitúa la relación atribuida al padre Talavera (c. 1698): «[...] la siguiente es Cristo en el limbo, es de Piombo [...]» (ANDRÉS, 1971, p. 59). Ceán Bermúdez la menciona como original de Piombo en su *Relación* de 1776 (CUSTODIO VEGA, p. 249), y Ponz es el primero que añade: «obra de gran fuerza, y expresión» (PONZ [1788] 1972, pp. 83-84). Permaneció en la sacristía hasta la ocupación francesa, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 131.

<sup>1623</sup> TINTORETTO, *Magdalena orando*

(*Idem*, 1667, fol. 49vº; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

Más adelante Santos refiere las medidas, iguales a las del *San Jerónimo* de Van Dyck que describe seguidamente: «Este, y el de la Madalena despojada, tienen à seis pies menos quarto, de alto, y de ancho quatro y medio poco mas» (SANTOS, 1657, fol. 47vº). Según estas dimensiones se ha identificado con la *Magdalena penitente* (c. 1590. óleo sobre lienzo, 158 x 128 cm, PN, RMSLE, Inv. nº 10014558, Poleró nº 93), atribuida al período juvenil de Domenico Tintoretto por Pedrazzi Pozzi en 1960, *vid.* RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 177-178; CHECA, 1994, p. 286, considera que debió entrar en las colecciones



En el quinto, que corresponde a este, y cogen entre los dos la Ventana de el medio; està vn San Geronimo en la pe- / [1657, fol. 47 vº] penitencia, de mano de **Vandic**, tienele vn Angel la Pluma, con que ilustrò la Iglesia Catolica, denotando la nobleza de sus Escritos, la altura de su buelo. Este, y el de la Madalena despojada, tiene a seis pies menos quarto, de alto, y de ancho quatro y medio [126 cm.] poco mas<sup>1624</sup>. En el sexto Pilar, està Christo Crucificado<sup>1625</sup>: y en el septimo S. Iuan Bautista en el Desierto,

---

escurialenses en época de Felipe IV. De hecho no se menciona ninguna pintura similar en los libros de Entregas. Según BASSEGODA, 2002, p. 131, conserva el marco original elegido por Velázquez. En el mismo lugar se menciona en la relación atribuida al padre Talavera (c.1698): «[...]La Magdalena, que sigue, es de Tintoreto [...]» (ANDRÉS, 1971, p. 59). En la sacristía la siguen mencionando: XIMÉNEZ, 1764, p. 308; la *Relación* atribuida a Ceán Bermúdez (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 250) y PONZ [1788] 1972, p. 83.

<sup>1624</sup> VAN DYCK, *San Jerónimo*.

(*Idem*, 1667, fols. 49vº-50; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

De las dos pinturas idénticas realizadas por Van Dyck hacia 1618-1620 con el tema de *San Jerónimo con un ángel*, una en el Nationalmuseum de Estocolmo (óleo sobre lienzo, 167 x 154 cm) y otra en el Museum Boijmans Beuningen de Rotterdam (óleo sobre lienzo, 165 x 130 cm), la que más se aproxima a las medidas que presenta la *Magdalena* de Tintoretto (158 x 128 cm), con la que según Santos estaba emparejado, sería la segunda, opción por la que apuesta Bassegoda, el cual señala que fue regalado por su autor a Rubens (LARSEN, 1975, p. 49), siendo adquirido por Felipe IV en la almoneda de los bienes de Rubens. En el siglo XVIII permanece en la sacristía, en donde lo describe Ximénez subrayando que el *San Jerónimo* de Van Dyck y la *Magdalena* de Tintoretto: «son de una misma proporcion, y tienen menos cahída, que los otros» (XIMÉNEZ, 1764, pp. 308-309). Se menciona como original de Tintoretto en la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán Bermúdez (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 250). Ponz lo califica de «bellísima obra de Wandik, por el desnudo del Santo, por las tintas, carácter, y otras cosas» (PONZ [1788] 1972, p. 83). Salió del monasterio durante la ocupación francesa, siendo regalado por José I al general Soult, aunque no figura en el catálogo de su colección de 1852, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 132.

Falta ANDRÉS, 1971.

Ver bibliografía de Van Dyck, el catálogo de Díaz Padrón, la expo del Prado el Joven Van Dyck y *Masterpiece of copie*, catálogo editado por el Museo de Rotterdam en 2009 (añadir números de inventario).

<sup>1625</sup> TIZIANO, *Crucifixión*.

(*Idem*, 1667, fol. 50; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

Se trata del *Cristo en la Cruz* obra de Tiziano aún en el Real Monasterio (c. 1565, óleo sobre lienzo, 219 x 111 cm [medidas dadas en el último catálogo: CHECA (dir.), 2014, nº 114] PN, RMSLE [Sacristía] Inv. nº 10014803, Poleró nº 88). Santos menciona esta pintura junto con el *San Juan Bautista en el desierto* también de Tiziano, lo mismo había hecho Sigüenza, ubicando ambas pinturas en un lugar muy próximo a las habitaciones de Felipe II, lo que denota el aprecio que tenía por ellas el monarca fundador: «En el tránsito que pasa de la escalera de la misma sacristía para el altar mayor, por delante de la puerta del aposento del rey, hay otros dos cuadros: uno es un crucifijo inclinado el rostro al revés de lo que suelen y un S. Juan Bautista en el desierto, figura del natural, aunque parece algo corta, mas de excelente movimiento, luz y relleno» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 672). Es significativo que en el nuevo montaje de la sacristía las pinturas permanezcan contiguas y emparejadas tal y como probablemente las veía Felipe II. El *Cristo* ya se menciona entre los objetos entregados el 8 de mayo de 1572: «Un crucifijo de mano de Ticiano en que tiene la cabeça vuelta a la mano yzquierda tiene de alto» (CHECA, p. 133 [L.I., p. 168]); después en la Entrega I de 1574, situados ya en el «tránsito al altar mayor. Otro lienço de la figura de C(h)risto Nuestro Señor en la cruz de mano de Tiziano que tiene nueue pies de alto y cinco de ancho» (CHECA, 2013, p. 211 [L.I., p. 208] ZARCO, nº 998). Santos anota que estaban en el Aula de Moral, efectivamente allí se mencionan en el manuscrito de Ajuda (c. 1650), aunque ya no contiguos, el *San Juan Bautista* «Al lado derecho del altar» y el *Cristo en la Cruz* «Encima de las sillas» (BOUZA, 2000, p. 67). Después de Santos, en la relación atribuida al padre Talavera (c. 1698) se mencionan también las dos pinturas en la sacristía (ANDRÉS, 1971, pp. 59-60). Por su parte Palomino prefiere ignorar las cuatro ediciones de Santos, optando por Sigüenza como única fuente fiable: «Otras dos pinturas suyas [Tiziano] están en el tránsito, que hay desde la sacristía a el altar mayor, delante de la puerta del cuarto del Rey,

ambos de mano del **Tiziano**; figuras del natural excelentes; estauan antes en la Aulilla<sup>1626</sup>. En el octauo, y vltimo, vna Madalena, despojandose de los trages de la vanidad, de mano de **Tintoreto**. Tiene la altura de quatro pies y medio [126 cm.], y de ancho quatro [112 cm.], como la Santa Margarita<sup>1627</sup>.

Debaxo destas dos, que se corresponden en el primero, y vltimo Pilar, ay dos Espejos<sup>1628</sup>, y en los dos lados, que abraçan la Ventana de en medio, debaxo de las Pinturas de la otra Madalena, y San

---

que son un Crucifijo difunto, y un San Juan Bautista en el desierto, de excelente actitud, luz, y relieve» (PALOMINO, 1988, t. III, p. 69). En la sacristía lo siguen mencionando, sin aportar nada nuevo: XIMÉNEZ, 1764, p. 309; la *Relación* atribuida a Ceán Bermúdez (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 250) y PONZ [1788] 1972, p. 83. Sobre esta pintura, que cuenta con uno de los paisajes más espectaculares de Tiziano, que como señaló Wethey, tanto debió de influir en El Greco, *vid.* WETHEY, 1969, t. I, p. 85; RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 62-64; CHECA, 1994, p. 250; 2014, p. 238; BASSEGODA, 2002, p. 132.

<sup>1626</sup> TIZIANO, *San Juan Bautista*.

(*Idem*, 1667, fol. 50; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

Se trata del *San Juan Bautista en el desierto*, aún hoy en el Real Monasterio (c. 1565-1570, óleo sobre lienzo, 185 x 114 cm, PN, RMSLE [Cap. Prior], Inv. nº 10014726, Poleró, nº 98). Descrito en la Entrega segunda de 1576, aunque sin atribución a Tiziano: «Otro lienço de pintura de San(t) Juan Baptista en el desierto con un letrado en las manos que dize Ecce Agnus dei, puesto sobre tabla guarne(s)cido con molduras de madera dorada y pintada de azul que tiene con la guarnicion dos varas y dos tercias de alto y vara y cinco sesmas de ancho» (CHECA, 2013, p. 263 [E. II., p. 100] ZARCO, nº 1019). Para las referencias literarias, *vid.* nota anterior. Sobre esta pintura, *vid.* WETHEY, 1969, t. I, p. 137; RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 74-76; CHECA, 1994, p. 253; 2014, ; GARCÍA-FRÍAS, 1998, pp. 45-55; 1999, pp. 145-151; BASSEGODA, 2002, p. 133; HOPE / JAFFÉ, 2003, pp. 176-177; FALOMIR, 2003, pp. 81-82, 278-279; 2012.

Se trata de la versión más tardía del tema que se conoce de Tiziano, su radiografía lo emparenta como una fase intermedia entre la primera versión (Venecia, Accademia) y una pintura del Prado, considerada anónima española del siglo XVII (óleo sobre lienzo, 195 x 127 cm, Madrid, Prado, P-4941, en depósito en la Iglesia Parroquial de Cantoria, Almería), considerado por Falomir copia de un original perdido, que tras su reciente restauración se ha presentado como el original del maestro, *vid.* FALOMIR, 2012, pp. Checa por su parte señala que la radiografía del *San Juan* de El Escorial: «nos muestra, en realidad, otra pintura, una versión muy diferente de la imagen de san Juan, distinta tanto de la veneciana como de la escurialense, que repleta de contradicciones técnicas, estilísticas y con grandes variaciones de calidad, a Tiziano, sino a cualquier miembro de su taller o, incluso, nos lleva a considerarla una reelaboración «a lo Tiziano» en la corte escurialense de Felipe II» (CHECA, 2014, p. 239).

<sup>1627</sup> TINTORETTO, *Magdalena*.

(*Idem*, 1667, fol. 50; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

Se ha propuesto su identificación con *La Magdalena despojándose de sus vestiduras* de Domenico Tintoretto (óleo sobre lienzo, 123 x 96 cm, Madrid, Prado, Cat. nº 403. Inv. Gen. nº 490, en depósito desde 1940 en San Sebastián, Museo Municipal de San Telmo), *vid.* CHECA, 1994, p. 286; BASSEGODA, 2002, p. 133. La pintura se menciona en el mismo lugar en la relación atribuida al padre Talavera (c. 1698): «[...] encima de un espejo hay una Magdalena de Tintoreto [...]» (ANDRÉS, 1971, pp. 59-60). Ximénez describe también la pintura en la sacristía, añadiendo: «[...] muy bizarra y hermosa, de mano de Tintoreto. Tiene la altura de quatro pies y medio, y de ancho quatro, como la Santa Margarita del otro extremo, á quien corresponde [...]» (XIMÉNEZ, 1764, p. 309). La *Relación* atribuida a Ceán Bermúdez (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 250) y Ponz, que en la edición de 1788 anota: «La Magdalena, despojándose de sus galas, que executó Tintoreto, se ha trasladado á una pieza de comunicacion, á la que contiene las alhajas de la Santa Forma» (PONZ [1788] 1972, pp. v y 83).

<sup>1628</sup> ESPEJOS:

(*Idem*, 1667, fol. 50; 1681, fol. 41vº; 1698, fol. 53).

En el Inventario de 1666 se mencionan en la Sacristía: «[...] dos Espejos grandes con sus Molduras de madera dorada» (INVENTARIO 1666, ABMSLE, 187.I.7, fol. 7vº). Son los únicos espejos que cabe adjudicar al montaje de Velázquez. En el Inventario de 1709 también se mencionan añadiendo algo más sobre las molduras: «[...] dos espexos grandes con marcos de escultura de flores, dorados» (INVENTARIO 1709, ABMSLE, 187.I.7, fol. 31). Lo mismo en el Inventario de 1745: «[...] dos Espejos grandes con marcos dorados» (INVENTARIO 1745, ABMSLE, 187.I.7, fol. 50). En la relación atribuida al

Geronimo, por ser de menor caida, hazen correspondencia à los Espejos, dos Pinturas casi de igual tamaño. La vna, del Nacimiento de Christo, de **Andreas Chauon**<sup>1629</sup>. La otra, vna Imagen de Nuestra Señora con el Niño, y San Iuan, de mano de **Rafael de Urbino**, y muy digna de su mano; tiene a tres pies y quarto de alto, y dos y medio de ancho<sup>1630</sup>.

Estos, y todos los demas referidos, despues de la grandeza de su valentia, està con Marcos de Talla dorados, vniformes en el lustre, y primor, à quien imitan los Espejos con el mismo adorno, dando à esta Pieça hermosura, y Magestad, y por todas partes lleuandose los ojos, y el respecto, mostrando en su realeza, y porte, ser alhajas de vna Marauilla, y prendas del superior gusto, y deuocion de su Patron, y Dueño, que nunca cessa de ilustrarla, como tan gran Monarca<sup>1631</sup>.

---

#### [1681, fol. 42]

---

padre Talavera (c. 1698): «[...] encima de un espejo hay una Magdalena de Tintoreto [...]» (ANDRÉS, 1971, pp. 59-60); XIMÉNEZ, 1764, p. 309.

<sup>1629</sup> SCHIAVONE, Natividad.

(*Idem*, 1667, fol. 50, 1681, fol. 41vº, 1698, fol. 53)

Según Bassegoda, esta *Natividad* atribuida a Andrea Schiavone no se ha podido localizar, podría tratarse de la citada en el inventario de los bienes de Carlos I de Inglaterra; «The Nativity, by Andrea Seavone» (MILLAR, 1972, p. 300, citado en BASSEGODA, 2002, p. 134). En la *Memoria* no se menciona. XIMÉNEZ, 1764, p. 303, lo describe en la pared opuesta: «[...] muy bien obrado, de mano de Andrés Eschiabon, Pintor Veneciano [...]» y también PONZ [1788] 1972, p. 80.

<sup>1630</sup> RAFAEL, *Virgen de las ruinas*.

(*Idem*, 1667, fol. 50, 1681, fol. 41vº, 1698, fol. 53)

Aunque la descripción de Santos es parca en detalles y no se menciona en la *Memoria* atribuida a Velázquez, la referencia a las medidas y las descripciones posteriores, han permitido identificar esta pintura con la *Madonna de las Ruinas* (c. 1516-1517, óleo sobre tabla, 76 x 53,3 cm. Dorset, Kingston Lacy, The Bankes Collection The National Trust, CMS inv. 1257083 / KLA.P.42), obra que se consideró de Rafael, luego fue atribuida a Giulio Romano y recientemente a Gianfrancesco Penni, *vid.* HENRY/JOANNIDES, 2012, pp. 230-232. El primero en identificarla fue RUIZ MANERO, 1992 (II), 1996, pp. 74-75, como obra adquirida en la almoneda de Carlos I de Inglaterra (procedente de la colección Gonzaga), descrita con detalle en 1653 por Alonso de Cárdenas en una carta a Luis de Haro: «la Virgen esta en pie teniendo su niño con una cintica que tiene por cintura, que está sentado sobre una peña de piedra, el rostro arriva mirando a su madre y apuntando con la mano izquierda a San Juan que está al lado derecho del quadro y afirmada la otra mano en la misma peña, y el San Juan también sentado; y tiene parte el quadro de perspectiva y de pays, cosa excelente» (LÉONARDON, 1900, p. 28). Ximénez la describe en la pared opuesta: «[...] el Niño, y San Juan, desnudos, graciosos, y expresivos» (XIMÉNEZ, 1764, p. 303) y después Ponz, con todo lujo de detalles: «[el Niño] sentado sobre un pedazo de cornisa [...] una figurita de S. Joseph entre ciertas ruinas con un farol en la mano [...]» (PONZ [1788] 1972, p. 79). La pintura salió del monasterio durante la francesa, siendo comprada por William Banks a un soldado francés a principios del siglo XIX, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 134.

<sup>1631</sup> ESPEJOS Y MARCOS DORADOS

(*Idem*, 1667, fol. 50, 1681, fol. 42, 1698, fol. 53vº)

En el Inventario de 1666 se mencionan: «por las Paredes de esta sacristía, con la que esta en el Altar, ay treinta y dos Pinturas Originales con sus Molduras de Follaje [...]» (INVENTARIO 1666, ABMSLE, 187.I.7, fol. 7vº), dato el de las molduras que no recoge Santos, en la antesacristía eran molduras «llanas», *Vid.* nota supra. En el Inventario de 1666: «por las paredes de esta sacristia ay treinta y dos pinturas originales con sus molduras de follages; y no entra en este numero el quadro del altar» (INVENTARIO 1709, ABMSLE, 187.I.7, fol. 31). Lo mismo en el Inventario de 1745: «Por las Paredes de esta Sacristia ay treinta y dos Pinturas originales con sus molduras de follaxe, y no entra en este numero el quadro del Altar» (INVENTARIO 1745, ABMSLE, 187.I.7, fol. 50).

[...] Todas ellas quedaron libres de el Incendio, sacandolas fuera para mas seguridad, como se hizo tambien con los Ornamentos y riquezas desta Oficina, que aunque no la tocaron las llamas, anduuieron muy cerca; y lo mismo se hizo en los Capítulos, y en otras Pieças<sup>1632</sup>.

---

Lo alto de la Bobeda, de la Cornija arriba, està pintado, como la Antesacristia, del mismo orden de Grutescos. Las faxas, que vãn haziendo los compartimientos, y diuisiones, se fingen de Piedras de diuersos colores; y en lo restante, Artesones, y follages, con tanto relieuo, que en- / **[1657, fol. 48]** engañan la vista: dentro de las faxas se vèn varias figuras de hombres, y animales, y junto todo, haze vna labor muy nueua, y muy graciosa<sup>1633</sup>.

El suelo, es de diuersos Marmoles, de claro pulimento, que con la diferencia, y curiosidad de su disposicion, parecen muy bien. De aqui se podrá inferir el raro efecto que hará, la vista de todas estas cosas juntas; corto encarecimiento será dezir, que es de lo mejor, que puede hallarse en Europa. Considerelo allà quien quisiere, que yo lo dexo assi, por no hallar ponderacion con que significarlo, y porque ay mucho que dezir en lo demas, que se contiene en esta Oficina Santa, y es forzoso, aunque de corrida, dar noticia de lo que se pudiere<sup>1634</sup>.

---

<sup>1632</sup> MENCIÓN AL INCENDIO DE 1671.

(*Idem*, 1698, fol. 53vº).

En el catálogo italiano de Sebastiano del Piombo se alude a restos de incendio en el cuadro de Cristo en el Limbo, ver si dice algo en Piombo y España.

<sup>1633</sup> GRUTESCOS:

(*Idem*, 1667, fols. 50-50vº, 1681, fol. 42, 1698, fol. 53vº)

Sigüenza: «Lo alto de la cornisa arriba está pintado como el zaguán del mismo orden de grutescos. Las jafas que van haciendo los compartimientos y divisiones se fingen de piedras de diversos colores, rubíes, esmeraldas y diamantes, con tanto relieve imitadas, que engañan la vista. Lo demás, unos artesones y follajes, florones y pateras, todo tan bien fingido y relevado, que se engañan más de cuatro pensando que tienen bulto y cuerpo. Lo que corre por dentro de las fajas son grutescos, varias figurillas de animales y hombres. Todo hace una labor nueva y graciosa, alegre.» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 655). En la relación de Ajuda: «[...] la pintura de la bóveda de la sacristía y del zaguán es a lo brutesco y es toda del Vergamasco y sus hijos» (BOUZA, 2000, p. 66). En la relación anónima de hacia 1698: «Las bóvedas son de Fabricio y Granelo, romanos.» (BNE, Ms. 12.955(71), ANDRÉS, 1971, p. 60).

<sup>1634</sup> PAVIMENTO Y VALORACIÓN DE TODO EL CONJUNTO:

(*Idem*, 1667, fol. 50vº, 1681, fol. 42, 1698, fol. 53vº)

Son múltiples los testimonios literarios acerca de la riqueza de la sacristía escorialense, como el del padre Mariana: «descuella por su elegancia y su grandeza la que á manera de erario sagrado contiene los ornamentos y alhajas consagradas al culto» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554); el caballero polaco Jacobo Sobieski: «es hermosísima, rica en oro, plata, piedras preciosas y ornamentos. Las galerías están adornadas de admirables pinturas [...]» (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187). Antoine de Brunel comenta mordaz: «Hacen gran ruido de la cantidad de pinturas que hay allí de los mejores maestros, y sobre todo de Tiziano, que trabajó allí tanto tiempo; se ven muchas de sus obras, pero no tantas como publican. Los españoles están tan informados en cuadros, que los más corrientes les parecen obras maestras, y el marqués de Serra de Génova, que estaba allí con nosotros, no podía burlarse bastante de la estupidez de un castellano que queriéndonos hacer admirar hasta los pequeños paisajes, en una galería donde estábamos, decía que no había otros semejantes en el mundo, puesto que estaban en un sitio por donde se paseaba el rey. Se ven en la sacristía algunas buenas pinturas, y sobre todo un Cristo y una Magdalena» (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285). Madame d' Aulnoy por su parte anotaba que

## Caxones.

A la mano derecha como entramos, estàn los Caxones (ya lo diximos) y cogen de parte à parte toda aquella vanda. Son de tan preciosas maderas, como las Sillas del Coro; Acana, Caoua, Euano, Cedro, Terebinto, Box, y Nogal; y labrados con mucho primor. Ay siete diuisiones de ellos, partidas con sus Pilastras, y en cada vna quatro Caxones tan grandes, que caben tendidas las Capas, y ornamentos sin doblarse, que los que ay aqui, no lo sufren. El suelo de todo es de Cedro, por la incorruptibilidad, y limpieza, que no crian polillas estas Tablas. Tiene cada vno quatro tiradores dorados, y las frentes con muchos enxamblages, y molduras, que les dån vistoso adorno.

Hazese sobre ellos vna mesa ancha, y grande, en que se ponen los ornamentos, que han de seruir aquel dia; y como son tantos, y se mudan conforme las Festiuidades, cada dia ay nueva librea Sobre esta mesa, assienta otro orden de Caxones con Puertas, haziendo vna Fachada de Columnas de orden Corintio istriadas, con sus Alquitraues, y Modilloncillos para el buelo de la Corona, de las mesmas maderas, en tal disposicion, que dexan à la mesa con grande anchura, y la dån mucha Magestad; leuantandose de suerte, que dexan lugar hasta la Cornija, para las Pinturas, que estàn sobre ellos. En estos se guardan los Cordones / [1657, fol. 48 v<sup>o</sup>] nes de las Almaticas, que son tantos, y tan preciosos, que los ocupan todos; y en los grandes de abaxo, las Casullas, Almaticas, Capas, Paños de Facistor, Aluas, y los demas ornamentos sacros, no todos, sino los de mas precio, que es grande el que tienen<sup>1635</sup>.

---

## [1681, fol. 42v<sup>o</sup>]

[...] En medio de esta Mesa està vn hermosissimo y grande Espejo, con el marco de Cristales, de formacion tan artificiosa y bella, que admira; diòle la Reyna Gouernadora Doña Mariana de Austria, para que alli siruiesse a los Sacerdotes, y Ministros del Altar<sup>1636</sup>.

---

«Aunque los cuadros más exquisitos estén en El Escorial, no dejé de hallarlos muy buenos en Aranjuez [...]» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 154).

<sup>1635</sup> CAJONES

(*Idem*, 1667, fols. 50v<sup>o</sup>-51, 1681, fols. 42-42v<sup>o</sup>, 1698, fols. 53v<sup>o</sup>-54)

Toda la documentación sobre la realización de la cajonera entre 1575-1594 en: AGUILÓ ALONSO, 2001, pp. 27-30

<sup>1636</sup> ESPEJO DE MARIANA DE AUSTRIA

(*Idem*, 1698, fol. 54).

La entrega del espejo la refiere Santos en la *Quarta parte* [1675]: «Hablò el Prior à la Reyna, dando à su Magestad noticia de lo adelantado de la fabrica, y mostrando con Real Piedad lo que deseaba sus aumentos, embiò para la Sacristia del Monasterio vn Espejo hermosissimo, de mucho valor, de forma ochavada, Luna muy grande, el Marco todo de cristales sobre metal dorado, vnos assentados con artificiosa inuentiba, otros pendientes al contorno al modo de vnas Peras, que hazen notable adorno, joya verdaderamente Regia, y que ennoblece mucho la Sacristia». (SANTOS, 1680, p. 257). [Añadir] Sobre el espejo *Vid.* RBME, Caja XVII-64,6. Nota de entrega por valor de 12.000 ducados más un espejo tasado en 500 doblones de Martín Castrejón para la obra de reedificación. Fecha: 22-VI-1675. RBME, Caja LX- 25,6.- Carta del P. fr. Nicolás de Alcocer avisando al P. fr. Diego de Valdemoro que el P. fr. Eugenio lleva el espejo y nota de los gastos de conducción, indicándole en qué cuenta los pondrá. Fecha: 6-VII-1675. En el «Libro donde se sientan las alaxas de la sacristía deste Monasterio», en las adendas escritas con posterioridad al Inventario de 1666 se menciona la entrega del espejo de Mariana de

---

A la parte de Oriente, entre las Ventanas del primer orden, que son nueve, ay quatro, en cuyos huecos están embebidos quatro Caxones de la misma materia, aunque de diuersa forma. De la mesa abaxo, son Nauetas; y de alli à lo alto, como Alacenas de graciosa vista. Guardanse en ellos los Calices, Corporales, Fundas, Bolsas, y Paños de seda; y tambien los amitos de los Religiosos, y pañizuelos, con el nombre de cada vno en su caxoncillo distinto: y todo esto se muda en la diferencia de las Festiuidades, hasta los Missales<sup>1637</sup>.

Viniendo aora à los particulares de otros muchos Caxones, y Aposentos desta Santa Oficina, en que se guardan los ornamentos, y à la mucha cantidad que ay dellos: para mejor proceder iremos discurriendo por los colores, de que vsa la Iglesia en las Festiuidades, con particular significacion, que son blanco, colorado, verde, morado, ò violado, y negro; el amarillo se mezcla, y entremete en todos; y veremos, como están los ornamentos deste Templo conforme à los colores, aunque no trataremos dellos sino en comun, por escusar lo prolixo en lo particular, y lo que es cosa imposible al referir menos que cansando.

#### **Ornamentos.**

Començando, pues, por el Altar Mayor, y los dos de los Relicarios, digo, que ay cinquenta mudas de ornamentos para cada vno, entendiendo por muda, si la contamos entera; Casulla, Capa, Almaticas, Frontales, Frontaleras, y Paños de Facistor; en que tambien entran las Mangas de Cruz, que son en todas veynte y siete<sup>1638</sup>.

---

Austria: «En este dho año [se está refiriendo a la primera jornada de Carlos II en el Real Monasterio, que sitúa por error en 1667] la Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria Madre del Rey nuestro Señor dio vn espexo grande Adornado de Cristales y bronzes dorados, y fue su boluntad se pusiese en medio de la Sacristia donde se bisten los Prestes» (ABMSLE, 187.I.7, fol. 23vº). El espejo se Mariana de Austria se inventaría en 1709 junto con otros seis espejos que Santos no menciona, colocados todos sobre la cajonera: «[...] siete espexos grandes que se han puesto en la dha sacristia el vno con adorno de christales que esta donde se viste el Hebdomadario; quatro con adornos de plata y bronzes; y dos con marcos de evano y plata que todos estan sobre los caxones» (INVENTARIO 1709, ABMSLE, 187.I.7, fol. 31). Lo mismo en el Inventario de 1745: «Siete Espejos grandes dos con marcos de Ebano quatro con adorno de plata y bronzes y uno con adorno de Christales que esta donde se viste el Hebdomadario» (INVENTARIO 1745, ABMSLE, 187.I.7, fols. 50-50vº).

<sup>1637</sup> (*Idem*, 1667, fol. 51, 1681, fol. 42vº, 1698, fol. 54)

<sup>1638</sup> ORNAMENTOS

(*Idem*, 1667, fol. 51, 1681, fols. 42vº-43, 1698, fol. 54-54vº)

ORNAMENTOS ALTAR MAYOR Y ALTARES RELICARIOS: 50 MUDAS CADA UNO (CASULLA, CAPA, DALMÁTICA, FRONTAL, FRONTALERA, PAÑO DE FACISTOR Y MANGAS DE CRUZ QUE EN TOTAL SON 27).

Antoine de Brunel en 1654: *“En la sacristía enseñan ornamentos sacerdotales en donde los bordados y las pedrerías se disputan a porfía, por el arte y la materia, por ver quién los hace más suntuosos y más ricos.”* (BRUNEL [1664] 1999, vol. III, p. 286). En 1659, François Bertaut apunta en su Diario del viaje de España que *“Hay también otras inscripciones y multitud de figuras y de riquezas en la sacristía y en el tesoro, del que no me he tomado el trabajo de escribir nada, habiendo traído un libro de El Escorial donde todo está especificado con mucha extensión”* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455). Jouvin: *“[...] nos llevaron a una gran sala, hecha como capilla, adornada de varias lámparas y de cuadros. Nos enseñaron dos jarrones de zafiro, cubiertos de piedras preciosas, de los que sirven para llevar a Nuestro Señor el día del Santo Sacramento [...] Como también nos enseñaron algunos libros de Oficios rodeados*

## Ornamentos blancos, y amarillos.

De blanco con algun adorno de amarillo, que para las Fiestas de Nuestro Señor, y de sus Santos Confessores, y de las Santas Mugeres, no Virgenes, ni Martires: ay doze ternos; quatro de tela de oro, y plata frisada, el cam- po; / [1657, fol. 49] po; el vno con cenefas de oro matizado, historiada la vida de nuestro Redemptor, con grande excelencia, donde se ven los efectos de la aguja, y seda, con el primor, que los del pincel, y colores; dicen, que este genero de bordadura, es inuencion de España, nacida en Ciudad-Rodrigo; tiene este ornamento casi cien historias, de grande riqueza, y ingenio. El otro es de matiz de relieue, y de cañutillo, y perlas, que tiene infinitas; vna manera de bordado nueva, y por estremo hermosa. Esta sirue en las Fiestas de San Iuan Bautista, y de San Geronimo. Los otros dos destos quatro, son de excelentes bordaduras; y los demas hasta doze, son de diuersos brocados, telas, y texidos, con diferentes cenefas, de lucimiento, y precio admirable<sup>1639</sup>.

---

*de oro, y ropas para oficiar en la iglesia, todas bordadas en oro y seda, de un valor inestimable, que se emplearon en los funerales de Felipe II y de Carlos V, llenas de perlas y de diamantes en varios sitios, y ornamentos de altar de la misma clase, que están en grandes armarios, hechos de maderas rarísimas.*" (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604). Madame d'Aulnoy: "*Las riquezas en pedrerías y en oro no son creíbles. Un solo armario de reliquias (porque hay allí cuatro en cuatro capillas de la iglesia) sobrepasa en mucho el tesoro de San Marcos, de Venecia. Los ornamentos de la iglesia están bordados de piedras y de pedrerías. Los cálices y los vasos sagrados son de piedras preciosas. Los candelabros y las lámparas, de oro puro.*" (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

Meter Cita Ceán comparando los de la catedral de Sevilla.

<sup>1639</sup> BLANCOS Y AMARILLOS

(*Idem*, 1667, fols. 51-51vº, 1681, fol. 43, 1698, fol. 54vº)

Los ornamentos descritos por Santos son:

4 DE TELA DE ORO Y PLATA FRISADA: [1] TERNO DE LA VIDA DE CRISTO

Inventario 1666: «Ornamento matizado [al margen]»: «Primeramente en el primer Caxon grande como se entra a mano derecha en el nº I esta el Ornamento Matizado de la vida de Xpto. que contiene cinco Capas, con sus seis Capillas, vna de la Resurreccion y otra del Corpus para el Preste, y las demas para los acompañados, ay vna Azaleja de Facistor todo con sus fundas de Fustan blanco, mas vn paño para el Capitulario blanco de que es todo el Ornamento». «Ornamento de Tela para el Corpus» [al margen]: «En el segundo Caxon Nº 2 esta el Terno de dicho Ornamento Casulla y dos Almaticas, con estolas y Manipulos, Frontales, Frontaleras, y Caydas para Altar mayor y Reliquias. Ytem en el dicho Caxon, ay un Ornamento de tela blanca de flores de Oro y Plata, para el dia del Corpus; que tiene Capa, Casulla y Almaticas» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 3vº-4). [2] TERNO DE SAN JUAN: CANUTILLO Y PERLAS.

Inventario de 1666: «Ornamento de San Ioan [al margen]. En el Caxon Nº Vº esta el ornamento de S. Ioan Baptista Bordado de Mascarones y Perlas sobre Tela blanca que tiene Casulla, Almaticas, Collares, estolas, y Manipulos, Capa con su Capilla, Frontaleras, y Caydas, vn Campo bordado y otro Campo de la Tela, y este Ornamento sirue para la Fiesta de Nro. P. S. Geronymo; y vna Azaleja para el Facistor y paño para el Capitulario, con sus borlicas de Oro, y Perlas con sus fundas y colchados de Tafetan verde, y vna Palia rica; ay sus Cordones para las Almaticas bordados de Oro y Perlas» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 4).

[3 Y 4] TERNOS DE TELA DE ORO Y PLATA FRISADA EN TOTAL 12 TERNOS DE ORNAMENTOS BLANCOS Y AMARILLOS. Los ornamentos blancos y amarillos descritos en el Inventario de 1666: «Brocado blanco y amarillo [al margen]. En el tercero Caxon en el Nº 3 esta el Ornamento blanco y amarillo texido de Brocado, que sirue en las fiestas de Vicario vna Casulla dos Almaticas, con Collares, estolas y Manipulos, vn Frontal, dos Frontaleras, y dos caydas; para el Altar mayor, dos Frontales con sus Frontaleras para los Coraterales, mas tres Capas con Capillas de tres altos con Cenefas texidas y vna Palia. Ornamento blanco de lazos de Milan [al margen]. En el Quarto Caxon nº IIII esta el Ornamento blanco y Amarillo de Lazos de Milan y tela lisa que sirue en fiestas de Vicario, y de Rector, tiene Casullas, dos Almaticas con sus aderezos; tres Frontales con sus Frontaleras tres Capas con sus Capillas [...] Ornamento de la

## Blancos.

De blanco, todo sin mezcla de otro color, ay otros ocho ornamentos; vno de tela de oro, y plata frisada, con cenefas de oro matizado, y historias de la infancia de nuestro Señor; iguales en la valentia à las del primero, y los dos sin iguales en Europa, que son sin duda las dos joyas mas preciosas, que se hallan deste linage. Los demas son, vno de tela de oro, y plata frisada, otros de damasco blanco cefaluco; y las cenefas de diuersos bordados, lazos, y labores de mucho valor, y belleza. Estos salen en las Fiestas de la infancia de Nuestro Señor, y en las de su Madre Santissima, y de sus hermosas Damas, y Doncellas, que siguen al Cordero entre Azucenas: y para las Fiestas de los Angeles, y de la Consagracion, y Dedicacion de esta, y de otras Inglesias<sup>1640</sup>.

## Colorados.

Del segundo, que es de colorados, ay otros doze ornamentos admirables. El vno es vn terno de raso carmesi, bordado el campo con torzales de oro, y plata; las cenefas de terciopelo carmesi, que sirue de asiento para el oro, plata, y piedras preciosas, y turquesas finissimas, que le hermosean, y enriquecen; es de vna obra muy galana, y pocas vezes vista; este sale en la Pasqua del Espiritu Santo. Otro, que sirue en la Festiuidad de nuestro Patron San Laurencio de tela de oro, y carmesi frisado, con cenefas de / [1657, fol.

---

Consagracion de la Iglesia [al margen] En el Caxon Nº VIº esta el Terno, que sirue a la consagración de la Yglesia de Brocado amarillo, con Zenefas bordadas que tiene cinco Capas con sus Capillas, Azaleja, Casullas, Almaticas, Frontales para Altar mayor y Colaterales, y vna Palia de Cruz matizada, afforrada en Tafetan blanco, con puntas de Oro y seda» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 4).

<sup>1640</sup> BLANCOS

(Idem, 1667, fol. 51vº, 1681, fol. 43, 1698, fol. 54vº)

Los ornamenros descritos por Santos son:

EN TOTAL 8 ORNAMENTOS SOLO BLANCOS [1] TERNO DE LA INFANCIA DE CRISTO, DE ORO Y PLATA FRISADA.

Inventario 1666: «Ornamento matizado de la Infancia [al margen]. En el Caxon IX estan cinco Capas y siete Capillas, vna Azaleja de Facistor, es el Campo de Brocado blanco, y amarillo, las Cenefas de Imagineria con la Infancia de Christo ay mas vn Paño para el Capitulario. En el Caxon Nº X ay vna Casulla, dos Almaticas con sus Collares, estolas, y Manipulos, tres Frontales quatro Frontaleras y seis caydas todo de Brocado de Imagineria, y ay mas vna Palia rica» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 4vº).

[2] TERNO BLANCO DE TELA DE ORO Y PLATA FRISADA. TERNOS DE DAMASCO BLANCO CEFALUCO.

Ornamentos blancos descritos en el Inventario de 1666: «Ornamento de todos Santos [al margen]. En el Caxon Nº VII esta el Ornamento que sirue a la Fiesta de todos los Santos de Raso blanco con Flores de Oro con Cenefas Bordadas sobre tela blanca, y lisa, que tiene Casulla, Almaticas, Collares, estolas, y Manipulos, cinco Capas, con sus Capillas, tres campos de Frontales, quatro Frontaleras, seis caydas, vna Azaleja de Facistor, todo con sus fundas de Fustan blanco [...] Ornamento de Brocado blanco [al margen]. En el Caxon Nº XI esta el Ornamento de Brocado blanco, Cenefas texidas, todo blanco para Fiestas de Vicario tiene Casulla, dos Almaticas y Collares, estolas, y Manipulos tres Frontales, Frontaleras, y Caydas, las del Altar mayor son como las del Ornamento y las de los Colaterales son la Lazos de Milan; Yttem vna Palia con Granates colorados y guarnicion de Oro escarchado. Ornamento blanco de Rector [al margen]. En el Caxon Nº XIII esta el Ornamento del mismo brocado que el de arriua, con Cenefas de Lazos de Milan todo blanco; tiene Casulla, Almaticas, Capa, y tres Frontales para Altar mayor y Colaterales [...]. Ornamento blanco [al margen]. En el Caxon Nº XIII esta el Ornamento de la Natividad de Nuestra Señora de Tela de Flores de Lis de Oro, con Cenefas Bordadas, que tiene cinco Capas, con sus Capillas, el Campo de la Capa de Preste, con lo que pertenece al Altar mayor es de otra Tela mas rica; vna Azaleja, Casulla, y Almaticas, tres Frontales, con sus Frontaleras y caydas del Altar mayor, y Colaterales, vna Palia matizada y vn Paño para el Capitulario de la misma Tela» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 4vº).



49 vº] de chaperia de oro, y plata, es de riquissimo lucimiento. Los demas, que están para las Fiestas de los Principes de los Apostoles, y Martires: son vnos de Tela de oro, y carmesi, lisa, y labrada; otros de Terciopelo carmesi con la misma diferencia, y otros de Damasco del mismo color, todos con cenefas diferentes, ya bordadas de ojas de oro, ya labradas en el mismo telas con admirable ingenio, y traza; y porque las Santas Virgenes, y Martires mezclaron con su pureza, y candidèz, el raro color de su sangre: ay tambien otros dos ornamentos para sus Fiestas, que muestran vno, y otro en la diuersidad de sus colores<sup>1641</sup>.

### Verdes.

En las Dominicas sirue el color verde, y en las Ferias, que nos dãn ocasion à la esperança de vernos en el descanso, y Feria de la vida eterna, significada en el Domingo. Cinco ornamentos ay deste color, vno, que es el principal, de Brocado, con cenefas de oro matizado, que compite con los mejores en las historias, y labor excelente; mas no tiene tantas Capas, y Frontales como los otros; sirue este en muchas Missas

---

### <sup>1641</sup> COLORADOS

(*Idem*, 1667, fols. 51vº-52, 1681, fols. 43-43vº, 1698, fols. 54vº-55)

Los ornamentos descritos por Santos son:

EN TOTAL 12 ORNAMENTOS COLORADOS

[1] TERNO DE RASO CARMESÍ CON TORZALES DE ORO.

Inventario de 1666: «Ornamento de Pedreria [al margen]. En el Caxon Nº XVII esta el Ornamento de Pedreria que sirue a la Pasqua de Espiritu Santo y San Lorenzo; el Campo esta bordado de Hilo de Oro sobre Raso Carmesi; y las Cenefas bordadas de Oro y Piedras sobre Terciopelo liso; Ay Frontal, dos Frontaleras con dos Caydas, vna Capa con su Capilla, vna Casulla, dos Almaticas y Collares, estolas, y Manipulos de Brocado, vn Paño de Facistor bordado de Pedreria y Paño para el Capitulario, y vn Tafetan colorado bordado de Torzales de Oro para cubrir el Altar mayor. Tiene este Ornamento Almoadillas de Algodón y fundas de Fustan» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 5).

[2] TERNO DE TELA DE ORO Y CARMESÍ FRISADO PARA SAN LORENZO (?)

Podría tratarse del descrito en el Inventario de 1666: «Ornamento de Chaperia [al margen]. En el Caxon Nº XIII esta el Ornamento colorado de Brocado antiguo Alcachofado; las Cenefas Bordadas de Chaperia de Oro y Plata sobre Terciopelo Carmesi liso, tiene Casulla, Almaticas con sus aderezos, Capa para el Preste, Frontal, dos Frontaleras, y dos caydas» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 4vº).

LOS OTROS 10 ORNAMENTOS COLORADOS.

Ornamentos colorados descritos en el Inventario de 1666: «Ornamento Carmesi de Madroños [al margen]. En el Caxon Nº VIII esta el Ornamento de Madroños de Brocado Carmesi Alcachofado para Fiestas de Vicario, tiene Casulla, dos Almaticas y Collares, tres Capas con sus Capillas, tres Frontales para Altar mayor, y Colaterales [...]. Ornamento de Tela Carmesi de Rector [al margen]. En el Caxon Nº XVI esta el Ornamento de Rela lisa Carmesi con Cenefas texidas, tiene Casulla, y Almaticas, Capa, Frontal, Frontaleras para el Altar mayor, y dos Capas, para acompañados de Tela lisa y Cenefas de Tela pasada carmesi, y dos Frontales para los Coraterales como el de el Altar mayor [...] Ornamento de Brocado Carmesi [al margen]. En el Caxon Nº XVIII esta el Ornamento que sirue a la Fiesta de Santiago, es Brocado Carmesi con Cenefas bordadas, sobre Terciopelo liso; ay cinco Capas con sus Capillas, y vna Azalexa de lo mismo con sus Fundas de Fustan. En el Caxon Nº XIX del mismo Ornamento ay Casulla, Almaticas, Collares, Estolas, y Manipulos; tres Frontales, quatro Frontaleras, y seis caydas, vn Palia de Red de Oro, y Plata con vna figura de Nuestro Padre San Geronymo. Ornamento de Brocado Carmesi para Vicario [al margen]. En el Caxon Nº XX esta el Ornamento, que son Casulla, Almaticas, Frontal para el Altar mayor, Frontaleras, y Cenefas texidas y Capa para el Preste, todo de Brocado Carmesi, de que son tambien los dos Frontales de las Reliquias; Las dos Capas de los acompañados, de Tela lisa con Cenefas texidas. Mas ay dos Capas de Brocado con Cenefas bordadas para Missas nuevas y vna Palia» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 4vº-5).

nuevas, que se cantan en estas Dominicas. Los demas son, dos de Terciopelo, con cenefas de Tela de oro, harto vistosas, y los otros de Damasco, y maraña del mismo color<sup>1642</sup>.

### **Morados.**

Del color morado, ò violado, de que vsa la Iglesia en el Aduento, Quaresma, quatro Temporas, y Vigilias: ay seis ornamentos, vno de Telas de oro, y altos de Terciopelo morado, con cenefas bordadas sobre terciopelo morado, que sirue el Domingo de Ramos. Otros de terciopelo morado, con cenefas bordadas de tela de oro, y plata, sobre terciopelo del mismo color; y otros de diferentes telas, y cenefas<sup>1643</sup>.

### **Negros.**

Del color negro, que està tan apartado de la luz, en que se significa la vida: ay ocho, ò nueve ornamentos, que sirven para las Memorias de la muerte, assi de nuestro Redemptor el Viernes Santo, como para los Oficios de Difuntos, los dias de sus entierros, y Aniuersarios. El principal, es de Tela de oro rizada con perfiles gruesos de terciopelo negro; las cenefas son de oro matizado, en que ay mas de setenta historias de la vida, y paciencia del Santo Iob, claro exemplo de esperança de la Resurreccion de los muertos; tan bien acabadas, que igualan à todas las que hemos referido. Sirue para el dia de los Finados, y para las memorias, y Aniuersarios de el Emperador Carlos Quinto, y de el Fundador, y de los demas Reyes. Otro de tela de plata, frisada, con perfiles de terciopelo negro, y cenefas de

---

<sup>1642</sup> VERDES

(*Idem*, 1667, fol. 52, 1681, fols. 43vº, 1698, fol. 55)

Los ornamentos descritos por Santos son:

EN TOTAL 5 ORNAMENTOS VERDES. [1] VERDE DE BROCADO CON CENEFAS DE ORO

Inventario de 1666: «Ornamento Verde matizado [al margen]. En el Caxon Nº XXVIII esta el Ornamento Verde, que sirue a los Missa Cantanos es de Brocado verde y Oro, con zenefas matizadas; Ay Casulla, dos Almaticas, Collares, Estolas y Manipulos, vna Capa y Capilla, vn Frontal dos Frontaleras y dos caydas, vna Azaleja, vna Palia bordada, dos Frontales de Brocado, dos Frontaleras; y quatro Caydas verdes de Madroños para los Colaterales. Ittem ay el Palio que sirue el dia del Corpus de Tela blanca bordado de seda de Flores, y oro con Zenefas por de dentro y fuera» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 5vº-6). LOS OTROS 4 TERNOS VERDES, DE TERCIOPELO, DAMASCO [No dice nada más de ornamentos verdes el inventario de 1666]

<sup>1643</sup> MORADOS

(*Idem*, 1667, fol. 52, 1681, fols. 43vº, 1698, fol. 55) Los ornamentos citados por Santos son:

EN TOTAL 6 ORNAMENTOS MORADOS. [1] TERCIOPELO MORADO Y TELA DE ORO CON CENEFAS.

Inventario 1666: «Ornamento Morado [al margen]. En el Caxon Nº XXIII estan del mismo Ornamento Digo esta el Ornamento de Terciopelo morado liso, con Cenefas bordadas de Cortaduras de Tela de Oro amarilla, tiene Frontal, dos Frontaleras, dos caydas, vna Casulla, dos Planetas, dos Almaticas, vna Capa. Ornamento de Terciopelo Morado [al margen]. En el Caxon Nº XXVIII esta el Ornamento de Terciopelo morado con Cenefas bordadas, de Cortaduras de Tela morada, y amarilla; tiene Casulla, dos Planetas, dos Almaticas con sus collares, tres capas con sus Capillas, Frontal con sus Frontaleras, y caydas, vna Azaleja del mismo ornamento; mas tres Azalejas para la Pasion, vna el Campo bordado sobre Terciopelo liso y dos de Terciopelo labrado [...] Ornamento del dia de Ramos [al margen]. En el Caxon Nº XXVII esta el Ornamento del Domingo de Ramos, y bendicion de las Candelas, tiene vn Campo de Frontal hecho de cinco piezas, las dos bordadas, y las tres de Brocado morado, fondos de Tela, dos Frontaleras con dos caydas bordadas de Cortaduras, de Tela amarilla, y morada: Capa de Brocado morado fondo en tela con Cenefa, y Fimbria, y Capilla bordada, vna Casulla, dos Planetas, dos Almaticas, y Collares con Estolas, y Manipulos quatro Capas de Acompañados todo de Terciopelo labrado con Cenefas bordadas de que esta todo el Ornamento Mas dos Frontales con sus Frontaleras para los Colaterales de lo mismo, vna Palia rica, todo con sus Fundas de Fustan» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 5vº)  
LOS OTROS CINCO TERNOS MORADOS: TERCIOPELO, DAMASCO, TELA DE ORO.

Chaperia de plata, con embutidos de mucho relieuo: sirue à los Aniuersarios de las Reynas, que està en el Panteon; y los demas, de Telas de oro, y negro, y de plata con el mismo color, y todas riquissimas: siruen à los Aniuersarios, de otras Reynas, y Principes de la Casa de Austria. Otro de terciopelo negro con cenefas de carmesi, bordadas, es para los Entierros de los Monges. Desuerte, que estas cinquenta mudas son para estos tres Altares, el Mayor, y los dos de las Reliquias, que se mejoran siempre à todos los de la Iglesia<sup>1644</sup>.

#### **Otros ornamentos.**

Los demas quarenta Altares, tiene ornamentos de estos mismos colores, y se mudan, quando los tres, siguiendo el mismo color. Para ellos ay veinte y quatro diferencias, y mudas; vnas de Brocado, otras de Terciopelo, otras de Damasco, otras de Raso, y las mismas son de Maraña; las mas tienen cenefas bordadas, ò son de Telas preciosas. Las Casullas, que ay para estos Altares correspondientes à sus ornamentos, passan de mil y docientas. Las Capas de Brocado, y otras Sedas, y Telas, de todos colores, llegan à docientas treze<sup>1645</sup>.

#### **Cosas de Lienço.**

Fuera de esto que hemos dicho, ay de las cosas de Lienço otro numero de tanta grandeza, en su genero, como el de los Brocados, y Telas, y de no menos policia, Aluas, Roquetes, SobrePELLIZES, Sabanas de Altares, Amitos, Pañizuelos, Cornijales; vnos de Olandas finissimas, como el Lino de Egypto celebrado, que la Sagrada Escritura llama Biso: otros de Ruanes, Calicud, Cambra, y de otros generos, que no sabemos los nombres: y sobre vna grande copia de Cor- / [1657, fol. 50 vº] Corporales, Hijuelas, Fruteros, y Palias grandes de hermosissimos matizes, y labores de oro, seda, y plata, con muchas diferencias, de randas, cortaduras, y sobrepassados: [«Cendales».] Ay tambien Velos, Cendales, y Paños para los ombros, y Portapaces de muchos colores, y maneras de texidos, randas, guarniciones, y flocaduras. Quien viere tan copioso Tesoro de adornos, y riquezas en esta Sacristia, con que se celebran en

---

<sup>1644</sup> NEGROS

(*Idem*, 1667, fols. 52-52vº, 1681, fols. 43vº-44, 1698, fols. 55-55vº)

Los ornamentos descritos por Santos:

EN TOTAL 8 ORNAMENTOS NEGROS. [1] SETENTA HISTORIAS DE JOB, TELA DE ORO RIZADA.

Inventario de 1666: «Ornamento negro matizado [al margen]. En el Caxon Nº XXV esta el Ornamento para las Honrras de los Reyes, es de Brocado de Terciopelo negro, y Oro con Cenefas Matizadas de la Historia de Iob, tiene cinco Capas, con sus Capillas, vna Azaleja y Paño para el Capitulario. En el Caxon Nº XXVI del mismo ornamento ay Casulla, Almaticas, Collares, Estolas, y Manipulos, tres Campos de Frontal, quatro Frontaleras, y seus caydas, un Paño de Pulpito de Brocado, no tan rico con Cenefas bordadas, vna Palia, todo con sus fundas de Fustan». (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 5vº).

[2] TELA DE PLATA FRISADA CON CENEFAS DE CHAPERÍA DE PLATA

Inventario 1666: «Ornamento de ho[n]rras de Chaperia [al margen]. En el Caxon Nº XXI esta el Ornamento que sirue a las Honrras de las Reynas, es de Brocado blanco y negro, las Cenefas bordadas sobre Terciopelo negro de Chaperia de Plata, ay cinco Capas con sus Capillas y Azaleja para el Facistor y Paño para el Capitulario. En el Caxon Nº XXII estan del mismo Ornamento Frontales, tres, quatro Frontaleras, seis caydas. Casulla, Almaticas, Collares, Estolas, y Manipulos, y vna Palia» ((INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 5-5vº).

LOS OTROS 5 TERNOS DE NEGRO No dice nada el inventario de 1666

[3] TERNO DE LOS ENTIERROS DE LOS MONJES No dice nada el inventario de 1666

<sup>1645</sup> (*Idem*, 1667, fol. 52vº, 1681, fol. 44, 1698, fol. 55vº)

este sumptuoso Templo, y se hazen los Diuinos Oficios, y Sacrificios à Dios: aunque aya visto quanto ay en el Mundo, confessarà, que es ventajoso à quanto ay<sup>1646</sup>.

---

[1667, fol. 53]

[...] Para que todo esto se renueue, y repare, porque con el mucho vso, y exercicio se gasta, y se deslustra, ha dado à esta Sacristia el Catolico Rey Filipo Quarto seiscientos ducados de renta, los quales solo se han de gastar en esto, y no en otras cosas, digna atencion de su piedad.

---

En sola vna cosa pudieramos afirmar, que el Fundador no igualò el peso à la grandeza de lo demas; y es en auer dexado aqui pocas cosas de plata, y menos de oro, y es assi; mas hizolo con la consideracion, y acuerdo, que nace del conocimiento destas prendas: quan codiciadas son, y que faciles de vndirse, y desaparecerse; y no quiso huuiesse, sino las muy precisas, y forzosas. Dirè las que ay.

**Pieças de oro.**

Vn Caliz de oro de buena echura, y esmaltes, con que celebra el Prior los dias mas festiuos. Vnas Custodia, que lleua en las manos el dia del Corpus, y en otras Processiones; dos Portapaces diferentes en la Forma, y el vno con muy preciosas Esmeraldas. Vn Pectoral, que lleua al cuello el Prior en los dias solemnes, con algunas Piedras, y Perlas de grande estimacion, que son cinco Diamantes finissimos: ocho Esmeraldas: quatro Rubies, y cinco Perlas, la vna, como vn guebo de Paloma. Costò esta joya de lance quarenta mil ducados; aprecianla en cinquenta mil; pero no tiene precio. No sè, que aya otra pieça de oro en la Sacristia; que lo que ay en los Relicarios es cosa de por si<sup>1647</sup>.

---

<sup>1646</sup> (*Idem*, 1667, fols. 52vº-53, 1681, fol. 44, 1698, fol. 55vº)

<sup>1647</sup> PIEZAS DE ORO

(*Idem*, 1667, fol. 53, 1681, fols. 44-44vº, 1698, fols. 55vº-56) Los objetos que describe Santos:

Inventario 1666: «vn Caliz de Oro esmaltado, y labrado de Buril con su Patena de Oro» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 1).

Inventario 1666, al margen: «Custodia»: «Yttem vna Custodia de Oro esmaltado con dos Cristales y en ellos dos Cercos de Oro; en el vno tiene tres Diamantes de punta y tres Rubies, y en el otro cerco tiene otros tres Diamantes de punta con tres Esmeraldas; en medio ay una media Luna de Oro esmaltado en que se pone la Hostia; en lo mas alto ay vna Cruz con su Christo de Oro» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 1).

Inventario 1666, al margen: «Portapaz»: «Yttem vn Portapaz de Oro esmaltado y en medio vn Peñasco donde nacen las Esmeraldas; tiene figurado el Sepulcro de Christo, y algunas figuras de Oro pequeñas; en lo alto tiene vna Cruz de Esmeraldas guarnecidas de Oro con la Imagen de Nuestra Señora, y San Ioan, y vnos Angeles de Oro esmaltado. Yttem otro Portapaz de Oro de labor antigua, que pesa seis libras tiene en el remate vna Resurreccion, mas avaxo dos Angeles y dos Prophetas, en medio vn Christo a la Coluna; tiene en lo vaso tres Esmeraldas llanas, y detrás su asidero de Oro con vn Leon por remate» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 1-1vº).

Inventario de 1666, al margen: «Pectoral»: «Yttem vna Cruz Pectoral de Oro esmaltdo por vna parte y por otra, tiene cinco Diamantes el de en medio mayor que los otros, tambien tiene quatro Rubies, y ocho Esmeraldas grandes junto a los Diamantes; tiene quatro Perlas grandes; fuera destas tiene vna

### Pieças de plata.

De plata ay buen seruicio, mas nada sobra. Los Calices, que ay en esta Sacristia son ochenta, todos de buena echura, tamaño, y labor. Acrecientase cada año, vno, que los Reyes sucessores de nuestro Fundador, dàn à esta su Real Casa, de los tres, en que el dia de la Epi- fa- / [1657, fol. 51] fania ofrecen los tres Dones, Oro, Incienso, y Mirra<sup>1648</sup>.

### Ciriales.

Ay tambien quarenta Ciriales de plata lisa, que siruen solamente tres dias en el año, y los lleuan quarenta niños seminarios en las Processiones del dia del Corpus, y Iueues, y Viernes Santo. Otros quatro de plata sobredorada para las Fiestas, que celebra el Prior, y el Vicario. Otros quatro de Euano, guarnecidos los dos de bronce dorado à fuego, y los otros de plata lisa para los Aniuersarios de los Reyes, y Reynas<sup>1649</sup>.

---

Perla pendiente en lo mas vaxo de mucha estimazion y grandeza» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 1).

Antoine de Brunel: «Y nos enseñaron una cruz de gruesas perlas, de hermosísimos diamantes y de finísimas esmeraldas, que es una lindísima joya, y que no valdría menos si estuviera en otro país. Con mucho gusto me habría encargado de ello, si hubiesen permitido que cruzase los Pirineos, solamente para hacérsela ver a mis amigos: cien mil escudos es muy poca tela» (BRUNEL [1664] 1999, vol. III, p. 286). El ficticio viajero A. Jouvin también asegura que le mostraron: «[...] una cruz maciza de oro con diamantes, en la que advertimos cuatro que excedían el tamaño de una avellana» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604).

No menciona Santos otros objetos inventariados en 1666 entre las «Piezas de Oro», al margen: «Bujetas»: «Primeramente ay dos Bujetas para la Custodia del Altar mayor, la vna de Agata guarnecida de Oro esmaltado, con dos asas, y pie de lo mismo con su tapado, y en el remate tiene vn Zafiro como vna Vellota pequeña, y por deuajo vn Diamante guarnecido de Oro, y dentro de la Bujeta vn Vaso de Oro liso, y dentro vna parua Palia bordada de Perlas. La otra es de Diaspero colorado, de la misma hechura y guarnicion que la otra, menos las asas, y por debajo del tapador tiene vn Rubi» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 1). Ni tampoco, al margen: «Sortija»: «Yttem vna Sortija de Oro Esmaltada con vna Esmeralda fina que sirue para el Pontifical de los Obispos» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 1v<sup>o</sup>).

#### <sup>1648</sup> PIEZAS DE PLATA

(*Idem*, 1667, fols. 53-53v<sup>o</sup>, 1681, fol. 44v<sup>o</sup>, 1698, fol. 56)

En el Inventario de 1666, entre los objetos de «Plata dorada», al margen: «Caliz»: «Yttem vn Caliz mediano de labor rica, para fiestas de Vicario». Al margen: «Calices. [con otra letras] Vn Caliz lleuaron à Villa Robledo»: «Yttem cinquenta y cinco Calices ricos para fiestas principales de los que han ydo dado cada año los Señores Reyes todos con sus Patenas». Al margen: «Calices [con otra letra] Vn Caliz lleuò el Ganadero. Vn Caliz se lleuò a Azedos y Montalvo»: «Yttem treinta y dos Calices ordinarios, que siruen cada dia; no se pone en este numero, los que estan siruiendo en las Capillas, Enfermerias, y Granjas que tiene esta Cassa» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 1v<sup>o</sup>). En los inventarios de la Sacristía se refiere la entrega anual de un cáliz por parte del Rey, con alguna excepción como la del año 1665: «[...] no se reciuio por auerle dado el Señor Patriarca a un Combeno de Monjas de su autoridad sin orden de su Magestad ni deste Real Monasterio», volviendo a la normalidad a partir de 1667: «se entrego a esta Sacristia de dicho Real Monasterio el caliz que el Rey nuestro Señor se sirue de ofrecer en cada vn año», lo mismo para los años, 1668-1682. En 1685 «se entregaron tres calices con que se pagaron el de 83 y 84, y el de 1685», continúan las entregas con normalidad los años 1686-1692 y siguientes: «Entregome Nuestro Reverendisimo Padre Maestro fray Alonso de Talauera Prior de este Real Monasterio de San Lorenzo el Caliz, que la Magestad del Señor Carlos Segundo dio a esta Su Casa el año de 1693 = y lo firme como Sacristan mayor que soy de dicho Real Monasterio = fray Andres de [F]alcon[ete]», lo mismo el año siguiente de 1694 y de 1695 a 1699 (ARBME, 187.I.7, fols. 23-24).

#### <sup>1649</sup> CIRIALES

(*Idem*, 1667, fol. 53v<sup>o</sup>, 1681, fol. 44v<sup>o</sup>, 1698, fol. 56)

### **Lamparas.**

Seis Lamparas de plata en las Naues de la Iglesia, y la que està delante del Altar Mayor, de hermosissima echura<sup>1650</sup>.

### **Candeleros y Cruces.**

Para el seruicio de los quarenta Altares, ay dos mudas de Candeleros, y Cruces; vna de plata, y otra de bronce dorado; y para el Altar Mayor, y los dos de las Reliquias ay fuera de esto ordinario, tres Cruces grandes doradas y bien labradas, y seis Candeleros de la misma grandeza; y para los otros dos, quatro de plata dorada, y de buena labor, que siruen los dias solemnes<sup>1651</sup>.

### **Fuentes de plata, y otras Pieças.**

Para las Credencias, ay quatro Fuentes de plata grandes, y vinageras, ò Ampollas, y Acetres, y Facistores, de mucho lucimiento: vaciadas del natural en las Fuentes, y Acetre, algunas Sauandijas con estremada propiedad, y imitacion. Para los Aniuersarios de los Reyes, ay Candeleros de Euano, y Cruces, con cartelas, y bordes, y otros primores, de bronce dorado à fuego; y hasta las Ampollas, y Facistores son de lo mismo. Otro tanto ay del mismo Euano guarnecido de plata para los Aniuersarios de las Reynas, con que se adornan el Altar Mayor, y los dos de las Reliquias<sup>1652</sup>.

---

Objetos citados por Santos:

Inventario de 1666, entre los objetos de «Plata blanca», al margen: «Ciriales»: «Yttem quarenta y dos Ciriales de Plata, los dos que siruen para los Acolytos, y los quarenta que lleuan los Seminarios en la fiesta del Corpus» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 2vº).

Inventario de 1666, al margen «Ciriales»: «Yttem quatro Ciriales de Plata dorada que siruen a fiestas de Prior y Vicario» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 2).

En el Inventario 1666, entre los objetos de «Plata dorada y Evano para Honrras de Reyes» se mencionan: «Yttem dos Ciriales de Evano guarnecidos de Plata dorada» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 3). Entre los objetos de «Plata blanca y Evano para honrras de Reynas», se mencionan: «Yttem dos Ciriales de Evano y Plata para los Acolitos» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 3-3vº).

#### <sup>1650</sup> LÁMPARAS

(*Idem*, 1667, fol. 53vº, 1681, fol. 44vº, 1698, fol. 56)

En el inventario de 1666, entre los objetos de «Plata blanca», al margen: «Lamparas»: «Primeramente en la Yglesia ay seis Lamparas de Plata, las cinco de vna hechura, y tamaño, y la sexta que sirue al Altar mayor; es mayor, y de muy rica hechura, toda grauada de Historias de nedio relieue» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 2vº).

#### <sup>1651</sup> CANDELEROS Y CRUCES

(*Idem*, 1667, fol. 53vº, 1681, fol. 44vº, 1698, fol. 56)

En el Inventario de 1666, entre las piezas de «Plata dorada», al margen: «Candeleros»: «Yttem para el Altar mayor seis Candeleros de Plata dorados y labrados, con dos Cruçes vna mayor que otra; y para los Coraterales ocho Candeleros, y dos Cruces todos de vna misma labor, para fiestas de Prior; y de Vicario dos pequeños para quando Reliquia en el Altar». Al margen: «Candeleros»: «Yttem quatro Candeleros y dos Cruces de Cristal de Roca guarnecidos de Plata dorada que siruen en los Oratorios»; al margen: «Cruz»: «Yttem vna Cruz grande para las Procesiones de Plata dorada de figuras e imagines de Relieue» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 1vº-2). Entre las piezas de «Plata blanca», al margen: «Candeleros»: «Yttem para los Altares de la Yglesia ay ochenta Candeleros y treinta y nueue Cruces, con sus Christos todas de Plata blanca y para el Altar Mayor dos Candeleros y vn Christo para los dias feriados y quatro Candeleros pequeños para las Credencias». Al margen: «Cruces»: «Yttem dos Cruces para las Procesiones de letanias y difuntos de Plata blanca, vna mayor que otra; y vn Palo guarnecido con Cañones de Plata, para lleuar la Cruz» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 2vº)

#### <sup>1652</sup> FUENTES DE PLATA Y OTROS

(*Idem*, 1667, fol. 53vº, 1681, fols. 44vº-45, 1698, fols. 56-56vº)

Objetos citados por Santos:

## Merced del Cielo al Fundador.

Esto es lo que se guarda en esta Recamara Real de la Casa de Dios, para su culto, y veneracion; que por si solo, y junto con lo demas, que hasta aora hemos visto en el Templo, y en sus adornos diuinos, pone admiracion, y parece impossible auerse podido allegar, y perficionar tanto numero de cosas tan varias, curiosas, y detenidas, menos que en /**[1657, fol. 51 vº]** en vn Siglo entero. Mas entre otras mercedes del Cielo, que recibò el Fundador prudentissimo, para llegar al cabo esta Fabrica de Dios, fue vna el darle Ministros, que executassen sus intentos, con tan cuidado, y ingenio, que se consiguiesse en pocos años el empeño de muchos Siglos. Dicho hemos lo que toca à la primera parte de las tres en que diuidimos este todo, que es la entrada principal, el Portico, y Templo; vamos aora à las demas.<sup>1653</sup>

## DISCURSO X.

### De la segunda parte, en que se diuide la planta, y de los Claustros pequeños, del Conuento,

---

En el Inventario de 1666 entre los objetos de «Plata dorada», al margen «Fuentes de Plata dorada»: «Yttem vna Fuente de Plata dorada por encima adornada de algunos animalillos de Plata dorada y esmaltada. Otra Fuente grande de Plata dorada; Otra mas pequeña de Plata dorada lisa. Dos medias Fuentes de Plata dorada lisas, vn Platillo y vna Saluilla todo de Plata dorada». «Aguamaniles» [al margen]: «Yttem tres Aguamaniles grandes de Plata dorada, los dos guarnecidos con algunas frutas y animalillos de Plata esmaltada, mas dos Aguamaniles de Plata dorada algo menores que los pasados. Mas dos Aguamaniles acastañados de Plata con tres guarniciones doradas; Mas dos Vinajeras grandes algo prolongadas de Plata dorada, y dos Vinajeras mas pequeñas todas con sus Tapadores; todo de Plata dorada». «Facistores» [al margen]: «Yttem dos Facistores para los Dobles mayores de Plata dorada con Historias de medio relieue». «Acetre» [al margen]: «Yttem vn Acetre para el agua bendita, con su Hysopo de Plata dorado guarnecido de diuersas figuras de animalejos de Plata dorada». (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 1vº-2). Entre los objetos de «Plata blanca»: «Vinajeras» [al margen]: «Yttem veinte y dos pares de Vinajeras de Plata». «Facistores» [al margen]: «Yttem dos Facistores de Plata blanca, grauadas algunas Historias, que siruen en el Altar mayor en fiestas de Vicario» «Facistores» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 2vº).

En el inventario de 1666, entre las piezas de «Plata dorada y Evano para Honrras de Reyes. Primeramente tres Cruces y catorce Candeleros todos de Evano vnos mayores que otros guarnecidos de Plata dorada, para el Altar mayor y Colaterales. Yttem vna Cruz de Evano guarnecida con Plata y Oro de labor de los Candeleros, que sirue en la Manga a los entierros y honrras de las Personas Reales. Yttem dos Ciriales de Evano guarnecidos de Plata dorada. Yttem dos Facistores de Evano y Plata dorada para el Altar mayor. Yttem vnas Palabras de la Consagracion de Evano y Plata dorada todo para dichas honrras» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fol. 3); «Plata blanca y Evano para honrras de Reynas. Primeramente, tres Cruces, y diez Candeleros, vnos mayores que otros de Evano guarnecidos de Plata blanca para Altar mayor y Colaterales. Yttem dos Candeleros pequeños para la Credencia de la misma materia qye los pasados. Yttem vn Caliz de Plata blanca, desde la Copa abajo es de Evano, todo guarnecido de Plata. Yttem vn Hostiario de Evano Ochauado por de dentro todo de Plata, y por de fuera de encaxes de Evano con su Tapador, y encima vn Leon de Plata. Yttem vna Fuente grande de Plata con algunas guarniciones de Evano para la Credencia. Yttem dos Aguamaniles de Plata guarnecidos de Evano. Yttem vna Cruz de Evano con su Christo y Remates de Plata que sirue a la Manga de los Responsos. Yttem dos Ciriales de Evano, y Plata para los Acolitos. Yttem dos Nauetas de Plata con Guarniciones de Evano. Yttem vn Acetre para Agua bendita con su Hysopo todo de Plata encaxes, y guarniciones de Evano. Yttem quatro Candelericos para Peuetes de Plata y Evano todo lo qual sirue a las Honrras de las Reynas» (INVENTARIO, 1666: ABMSLE, 187-I-7, fols. 3-3vº).

<sup>1653</sup> (*Idem*, 1667, fols. 53vº-54, 1681, fol. 45, 1698, fol. 56vº)

### con las Pieças mas notables que ay en ellos\*.

A la vanda del Medio dia (como lo muestra la Estampa, que no es bien la perdamos de vista) se descubren cinco Claustros, que hazen la segunda parte de las tres, en que diximos se diuidia la planta general de esta Marauilla; y auiedo ya, aunque de corrida, tratado de la Primera, que es la habitacion de Dios, principio, y fin de nuestras atenciones, como lo es de todas las cosas; es bien conuirtamos el discurso à la Segunda, para que se vea la conformidad de su grandeza con lo que hemos referido, y el primor con que miran à esse centro diuino, las lineas de la circunferencia. Esta es la parte del Conuento, y habitacion de los Monges; y al passo, que en esso exterior indica la Magestad de su Fabrica en cinco Claustros tan hermosos: la tiene tambien en lo interior, combidando à la vista, y al buen gusto con la variedad mas artificiosa, y adornada, que se conoce.

#### **Puerta de el Conuento<sup>1654</sup>.**

La entrada principal, tiene junto à la del Templo por el Portico à mano derecha, como dexamos dicho en otro discurso, donde concurren las Puertas de todo este Edificio.

En / [1657, fol. 52] [Recibimiento.] En passando vn Zaguan; que cae debaxo de la Torre de las Campanas, se encuentra vna Quadra grande, que sirue de recibimiento, de mas de sesenta pies [16,8 m.] de largo, y treinta y cinco [9,8 m.] de ancho; con faxas, y Pilastras bien compartidas, y Cornija por el contorno, desde donde comiençan à boluer las Bobedas, y formarse las Lunetas de las Ventanas: y por lo baxo, assientos de Nogal con sus espaldares, para descanso de los Huespedes que vienen<sup>1655</sup>.

---

\* En este discurso Santos aborda la descripción de la zona delantera del convento, comienza el recorrido en la portería, sigue con los claustros *chicos*, lucerna, refectorio, ropería, hospedería, enfermería y botica, bordaduría, Iglesia Vieja, concluye con los dormitorios y celdas. Como base textual retoma y resume el discurso III del Libro IV de Sigüenza: *Los cuatro patios o claustros pequeños del convento, con las piezas mas notables que hay en ellos* (vid. SIGÜENZA, 2000, t. II, pp. 570-575), suprimiendo los pasajes críticos más interesantes como los que hacían referencia al orden arquitectónico empleado en los clautros *chicos*. Incorpora los cambios en la decoración, la primera edición de 1657 es testimonio de un programa comenzado pero inconcluso, a partir de la segunda edición documenta cambios importantes en la decoración pictórica de la portería, que se consolida como espacio expositivo, y sobre todo en la Iglesia Vieja, con la nueva silla en el coro y los revestimientos de jaspes y bronces dorados en la capilla mayor. En la tercera edición de 1681 refiere el nuevo marco encargado para la *Cena* de Tiziano por Carlos II, y otros cambios, que iremos señalando.

<sup>1654</sup> Este epígrafe desaparece en las siguientes ediciones.

<sup>1655</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 217: «Ofrécese luego, en pasando el zaguán, que cae debajo de la torre de las campanas, una cuadro grande que sirve de recibo o parlatorio de mas de sesenta pies de largo y treinta y cinco de ancho, bien compartido, con sus fajas y pilastras, unas de piedra berroqueña y otras fingidas como ella, y cornisa por el contorno, sobre donde comienzan a volver las bóvedas y se hacen las vueltas de las ventanas, y por lo bajo asientos de nogal con sus espaldares, porque los huéspedes que allí llegan tengan donde sentarse y descansar». Santos se decanta por el término «Recibimiento» para definir esta pieza. En HERRERA [1589] 1998, fol. 11, se denomina «Locutorio». ALMELA [1594] 1962, p. 47, Capítulo XIV «De la entrada o portería del convento», también utiliza la palabra «Locutorio», señala unas medidas diferentes y es el único que menciona un cuadro al óleo de San Lorenzo en el zaguán previo al Recibimiento: «[...] es una pieza casi cuadrada que tiene veintiséis pies de ancho y veintinueve de largo, de muy gruesas paredes, hecha de bóveda [...] Tiene, pues, este zaguán sus asientos con sus espaldares a los lados hechos de pino y un cuadro, enfrente de la puerta, de San Lorenzo, muy devoto hecho al óleo



---

[1667, fol. 54 v<sup>o</sup>]<sup>1656</sup>

[...] en el interin que son auisados aquellos a quien vienen à visitar.

---

Tiene por adorno de Pintura, solo vn Quadro; mas tan valiente, que basta solo para su adorno. Es la historia de Abrahan, quando recibì en su Tabernaculo à aquellos tres Angeles, que adorò como à vno, cuya execucion primorosa es de **Iuan Fernandez Mudo**, que parece, que diò habla à las figuras; el Anciano Patriarca debaxo de vn Arbol fresco, y pomposo se muestra rendido adorandolos; ellos, hermosissimos, y parecidos; Sara detras sonriendo agradable, y todos enseñando, como se han de recibir los Huéspedes, y como han de ser ellos para ser bien recibidos; el labrado, el colorido, y relieuo, de todo es excelente<sup>1657</sup>.

---

[...] Entran, pues, en otra pieza principal, que es el segundo recibimiento de la portería que llaman el locutorio, que tiene cincuenta y siete pies de largo y treinta y seis de ancho y poco menos de treinta de alto con tres ventanas de rejas para luces por lo alto y hecho todo de bóveda con sus asientos de pino y nogal con sus espaldares, los cuales asientos sirven debajo de cajones, los cuales con treinta y cinco para ciertos ministerios del portero y tiene enfrente un rico y grande retablo al óleo del hospedaje de Abraham y los tres ángeles que vinieron a destruir las ciudades. Sirve esta dicha pieza de entretener a los vinientes y negociantes hasta que se les dé respuesta y recaudo desde donde entran a mano izquierda por una puerta principal al patio o claustro mayor, y a mano derecha por dos puertas medianas entran en el patio que llaman de la portería y a todos los demás."

<sup>1656</sup> *Idem*: 1681, fol. 45v<sup>o</sup>; 1698, fol. 57.

<sup>1657</sup> Sigüenza alude a la pintura cuando refiere la evolución artística del Mudo desde una pintura acabada y a la española, es decir apegada a los modelos flamencos, que estaría representada en las cuatro primeras pinturas del Claustro alto: *Asunción*, *Santiago*, *San Felipe* y *San Jerónimo*, y la manera valiente a la italiana, fuerte y de más relieve, a imitación de Tiziano, Rafael y Correggio, representada por la *Adoración de los pastores*, la *Sagrada Familia*, *Cristo a la columna* y *San Juan Evangelista*. Entre estas últimas incluye «[...] el cuadro primero (que fue de lo postrero que pintó) del recibimiento que Abraham hizo a los tres ángeles: que en el colorido y encarnado de rostros, manos y pies, no parecen sino los mismos que el Patriarca vio» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 585).

Fray José de Sigüenza: "Y porque es el recibo, ya que no tiene otros adornos de pinturas con otras piezas, tiene una que basta a ennoblecerlas y suficiente para entretener mucho tiempo en su consideracion a los huéspedes. Este es un cuadro grande en que está pintada la historia de Abrahám quando recibió en su tabernáculo a los tres ángeles que los adoró como a uno. La mano de esta pintura es de nuestro español Juan Fernández Mudo, de quien haremos mucha memoria por haber enriquecido con sus obras este convento. La pintura e historia, muy a propósito para el recibo y hospedaje de la casa, y es bien menester tenerla siempre delante de los ojos, para que no se pierda la paciencia ni se enfríe la caridad con la multitud de huéspedes que llegan cada hora, que sólo para mostrarles la casa (dejo aparte el continuo gasto de los que comen, cenan, y duermen) son menester hombres que tengan pies de bronce y no menor caridad que Abrahám, porque aonete a cada paso haberla andado a mostrar con unos y llegar luego otros, y luego otros, y todos tan ganosos o tan impacientes, si no les acuden con mucha puntualidad a su gusto, como si fueran ellos solos con quien se había de cumplir, hácese todo lo posible y no basta. La belleza y valentía de esta pintura quisiera saber ponderar. Sólo diré que, aunque en esta casa hay tantas y tan buenas y de tan grandes maestros, como veremos en su discurso particular, ninguna le hace ventaja, pocas la igualan y verdaderamente es de gran perfección y valentía. Y aunque está aquí como la primera y a la entrada, pudiera ponerse por la última y más reservada y a la que se pudiera ir a ver muchas leguas. Están los tres ángeles vestidos de una misma ropa morada, tan hermoso,

[1667, fol. 54vº]<sup>1658</sup>

### Altar y Pinturas.

Tiene este Recibimiento por adorno algunas Pinturas. Son en todas diez y nueve, y entre ellas algunas de mucha consideracion. Enfrente de la Puerta en el testero ay vn Altar en vna Capilla, que se forma en medio, de la misma altura, y ancho que la Puerta: y en ella està vna Pintura grande que bastaua sola para adorno de esta Pieça. Es la Historia que en ella se representa, quando Abrahan [...]

Luego à los lados del Altar en el mismo testero ay dos Quadros grandes, vno del Sacrificio de Abrahan, y otro de la Huida a Egipto, y este es del gran **Antonio Acorezo**, de mucha dulçura, y agrado. Estos dos estauan antes en el Capitulo del Prior. Encima del Altar se forma vn Frontispicio, y en medio ay vna Imagen de Nuestro Saluador, y a los [1667, fol. 55] los lados dos retratos de Pontifices.

En las Paredes, debaxo de la Cornija, ay otras Pinturas que vãn dando vuelta a todo este recibimiento, y tambien se truxeron aqui de los Capítulos, y estàn muy bien acomodadas. Al lado derecho del Altar, es la primera vna Coronacion de Espinas, Copia del **Ticiano**. Correspondele a esto otra Pared sobre vna Puerta, vna original del **Masacio**, Maestro de Michael Angelo, que es Christo Señor Nuestro muerto, y Nuestra Señora, y Nicodemus mirandole conpassiuos. Ay tambien otro original de **Iuan Fernandez Mudo**, del Aparecimiento que hizo Christo a su Madre Santissima despues de resucitado; que aunque no està acabado, muestra muy bien cuyo es. A este corresponde vna Puerta grande, que sale al Claustro principal, y luego el mas inmediato a ella, està vn Quadro de **Iacobo de Parma** muy bueno, que es el Baptismo de Christo Señor nuestro en el Iordan. Corresponde a este sobre vna puerta pequeña del otro lado, vn original de **Geronimo Bosco**, la Historia de San Antonio, a quien el demonio pone varias

---

*tan parecidos, y por otra parte tan distintos y diferentes, que fue notable el artificio del maestro en esto; las figuras son como del natural. A Abrahám le pinta debajo de un árbol muy fresco, y está como derribado a adorarnos, y se le ve que les ruega se hospeden en su tabernáculo, con un afecto tan vivo y de tanta fuerza, que representa la cosa como ella fue. Sara, su mujer, se asomó por detrás de una puerta más adentro, risueña y anciana. El labrado, el colorido y el relieve de todo ello es excelente. Fue de lo postrero que hizo el Mudo; cuando no nos dejara otra cosa de sus manos, esta sola bastara para pregonarle valiente; por ser el recibo me he detenido en ella.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. III] 1986, pp. 217-218) “Labrado, colorido y relieve” son términos que valoran el naturalismo de los cuerpos y los objetos y que coinciden con los que usa para referirse a la pintura de Tiziano. Nótese el italianismo del término Relieve. Santos omite el dato histórico que nos facilitaba Sigüenza al señalar que “*fue de lo postrero que hizo el Mudo*”, en efecto la pintura se le pagó a Navarrete el 19 de diciembre de 1576 (ZARCO CUEVAS, 1931, p. 108) Citado por: BLASCO, 1999, t. II, p. 68, nota 17.

Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* recuerda la pintura criticando el hecho de que Navarrete pintara a los ángeles con barba: “*No es bien en ocasión alguna pintar los ángeles barbados que, pespeto de su ser y naturaleza, dice indecencia e impropiedad. A mí me ofendió mucho ver los tres que pintó el Mudo, que hospedó Abrahám, en la portería de San Lorenzo el Real* (alabados, con razón, del P. Cigüenza [cita al margen: “Lib. 4 de *San Ger.* Discur. 3.”] *por la semejanza que tienen entre sí en rostros y vestiduras*), *pero no la tuvo el pintor en vestirlos con ropas moradas, nazarenas, debiendo parecer en traje de peregrinos y, mucho menos, en pintarlos con barba. Ya se ve cuán atrevida cosa fuera pintar así a San Gabriel.*” (PACHECO [1649] 2009, pp. 569-570).

Sobre el cuadro, actualmente en la National Gallery de Dublín, *vid.* MULCAHY, 1978, pp. 118-123; YARZA, 1985, pp. 75-95.

<sup>1658</sup> *Idem*: 1681, fols. 45vº-46; 1698, fols. 57-57vº.

tentaciones, que ay mucho que ver<sup>1659</sup>. Luego a los lados de la Puerta en el testero, que corresponde al Altar, ay dos Quadros, vno de Nuestra Señora con el Niño en los braços, y alli en su Compañia otras mugeres, con sus hijos. Y otro original de **Carlos Veronès**, en que se vèn a la Madalena a los pies de Christo, y Marta, llorosas por la muerte de su hermano Lazaro, muy bueno. Todos estos Quadros son casi iguales con poca diferencia. Otros menores corresponden a estos encima de la Cornija, y van dando buelta a todo, haziendo que esta Pieça sea causa de inferir lo que avrà allà dentro de la Casa de adornos, y riquezas, si esto se halla a la entrada.

---

### Entrada de los Claustros.

Sin la Puerta grande, por donde se entra à este recibo: ay otras tres, y la vna de la medida desta primera, de ocho pies [2,24 m.] de ancho, y diez y seis [4,48 m.] de alto, con Iambas, y Linteles de Pieças enteras, por donde se entra al Claustro principal, y por otras dos menores à los quatro Claustros pequeños<sup>1660</sup>, que llamamos, de la Porteria<sup>1661</sup>; de los Difuntos; de la Hospederia, y de la Enfermeria; que son los primeros, que se vèn en la Estampa, y los primeros, que hemos de descriuir, reseruando para despues el Claustro grande.

### Claustros pequeños<sup>1662</sup>.

---

<sup>1659</sup> (*Idem*, 1681, fol. 46; 1698, fol. 57v<sup>o</sup>). Parece tratarse de la obra citada en 1657, fol. 68v<sup>o</sup>, en la Celda baja del Prior que identificamos con las *Tentaciones de San Antonio*, del taller del Bosco (c. 1500-1510, óleo sobre tabla, 70 x 115 cm., Museo del Prado, Cat. n.º P02913), *Vid.* Nota.

<sup>1660</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 217: "Sin la puerta grande por donde se entra, tiene otras tres: la una de la medida de esta primera, que son entrambas de ocho pies de ancho y diciséis de alto, con jambas y dinteles de piezas enteras. Por esta puerta se entra al claustro grande, y por otras dos pequeñas, a los claustros pequeños."

<sup>1661</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 218: "[...] se entra en el claustro que llamamos de la portería[...]" HERRERA [1589] 1998, fol. 11v., lo llama simplemente "Patio del convento". ALMELA [1594] 1962, p. 54, lo llama también "patio de la Portería", nombrando a los otros: "patio de la hospedería", "patio de la enfermería" y "patio de la iglesia vieja o refectorio", el que Santos denomina "de los Difuntos".

<sup>1662</sup> Los antepechos de piedra del piso inferior de los Claustros chicos no se colocan hasta el siglo XVIII, hasta entonces estaban abiertos, tal y como aparecen en las *Estampas* de Herrera y posteriores. En los Actos Capitulares, 26 de julio de 1723, acuerda la comunidad siendo prior fray Luis de San Pablo, que «en atención a que en los Claustros pequeños de Convento y Colegio se halla ver poco o ningún abrigo en el Invierno y demasiado Calor en el Verano, a que se añade que en días tempestuosos de Agua o niebe no se podía andar por ellos, de que se seguía grave perjuicio assí a los Yndividuos que ban al Coro como a la fábrica, por lo qual proponía [...] se Cerrasen con ventanas y vidrieras al modo del Claustro Prinzpal poniendo en los de abaxo antepechos de Piedra» (MANRIQUE, 2004, vol. II.1, p. 39).

Los cuatro claustros chicos del convento han recibido poca atención literaria, Lhermite se limita a decir: «Cinco de estos patios sirven al convento, donde viven los monjes; uno de ellos es grande y los cuatro restantes pequeños; estos patios [...] tienen todas las comodidades necesarias y requeridas para la vida monástica» (LHERMITE [1597] 2005, p. 316). El Padre Mariana: «Dividese pues el monasterio en dos partes iguales. La primera, que, mira á occidente, consta de quatro peristilos o claustros, que sirven todos igualmente para los usos domésticos [...]» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Ejemplos de ambigüedad e imprecisión descriptiva por parte de los visitantes en el siglo XVII, son los de Madame d'Aulnoy: «El cuadrado se divide por la mitad, y una de las divisiones que miran a la orden se divide en cada lado en otros cuatro menos cuadrados, que son cuatro claustros según el orden dórico; quien ve uno, ha visto los otros.» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171); o el del embajador de Marruecos: «El

Tienen todos à cien pies [28 m.] por cada vno de sus paños, ò Lienços à lo largo, y por el andito, desde los Pilares, hasta la pared de dentro, treze pies y medio [3,78 m.]. Forman la hermosura de sus Quadros, tres ordenes de Arcos fuertes, vnos sobre otros, que rematan en la Cornija, que los corona à quarenta y cinco pies [12,6 m.] de altura<sup>1663</sup>. En cada Lienço se hazen siete Arcos, y nueue Pilares con su Zoco, y Capitel de / **[1657, fol. 52 vº]** de nueue pies [2,52 m.] de alto<sup>1664</sup>, y los Arcos de quinze [4,2 m.], aunque en el segundo, y tercero orden son algo menores, porque vãn en disminucion, segun buena Arquitectura<sup>1665</sup>. Los Pilares son quadrados; los ornamentos vnas Faxas de medio pie [14 cm.] de ancho con su relieuo en buena proporcion, y en las bueltas de los Arcos, boceles de mucha gracia; y como las Faxas de los Pedestales vãn atando, y corriendo alrededor, parece esta Fabrica de mucho arte, y fortaleza con ser tan llana; que no està lo grande de la Arquitectura, en que sea deste orden, ò aquel, sino en lo proporcionado del cuerpo, y en lo medido, y ajustado de las partes, sea Dorico, ò Ionico, ò lo que quisiere<sup>1666</sup>.

---

número de colegios es de veinticuatro. Cada uno de ellos comprende numerosas habitaciones cubiertas de galerías, cada colegio tiene una conducción de agua, un gran estanque y una multitud de columnas, cerca de veinte. Se penetra de un colegio en otro» (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).

<sup>1663</sup> SIGÜENZA, 1986, pp. 218-219: "Tienen todos cien pies por cada uno de sus paños o lienços, con poca diferencia, que ya he advertido no reparoen poco más o menos, y por el andito, desde los pilares a la pared de dentro, treze pies y medio. Hay en cada uno tres órdenes de arcos, unos sobre otros, que cada uno tiene quinze pies; y así desde el suelo a la cornisa que los remata y corona hay cuarenta y cinco de alto en la parte de dentro". ALMELA [1594] 1962, p. 54: "Tiene cada uno de estos cuatro patios 98 pies de lado de su cuadro y de ancho de los corredores de la pared a los pilares 12 pies, y 15 pies de alto". El término "andito" que utiliza Sigüenza y repite Santos lo encontramos en HERRERA [1589] 1998, fol. 10v.: "en el andito del Claustro grande hay historias pintadas al fresco".

François Bertaut anota en su *Diario del Viaje de España* de 1659 los diferentes patios y sus funciones: "A cada lado de ese patio [Patio de Reyes] hay cuatro que están compuestos de una doble fila de pórticos o claustros, y que cada uno tiene una fuente. Los cuatro que están al mediodía son para los frailes y para la botica, que es muy curiosa, con otro claustro que es el más hermoso de todos, que está al lado de la iglesia. Los cuatro del otro lado son para los regentes, los escolares del colegio y para el seminario. El quinto claustro, que está al norte de la iglesia, es la habitación del rey, con otro pequeño a lo largo que está en el extremo de la iglesia." Después critica la excesiva altura de los patios menores: "Pero fuera de esos dos claustros y de ese primer patio, que tampoco son de una gran extensión, todos los demás son oscuros como prisiones, porque he contado en ese cuadro hasta catorce patios rodeados de edificios muy altos [...]" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454).

<sup>1664</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 219: "En cada lienzo se hacen siete arcos y nueve pilares, que, con el zoco y capitel tienen nueve pies y má, de ancho tres cuartas (digo) de cuadrado por la caña de las pilastras". Tanto Sigüenza como Santos equivocan el número de pilares que realmente son ocho.

<sup>1665</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 219: "Los arcos bajos son un poco mayores que los segundos y terceros, y como no tienen antepechos, sino que se entra por sus claros llano a los claustros, que se llamaran mejor patios, están más exentos y libres y parecen de mejor proporción, y que los altos, conforme a buena arquitectura, hacen su disminución, que siempre el orden más alto ha de ser un poco menor [...]". Con respecto al uso de "patio" o "claustro", Herrera en el Sumario siempre utiliza el término "patio". Fray José precisa que es mejor llamarlos patios que claustros, aunque utilizará indistintamente los dos términos. Francisco Santos se decanta en cambio por el término "claustro".

<sup>1666</sup> Jehan Lhermite: "Su trazado es simple y unitario; además están muy bien acabados con algunos órdenes que salen y provienen de las paredes y tienen desde abajo hasta el techo tres pisos de arcadas iguales superpuestas unas encima de otras, según puede verse muy fácilmente en la perspectiva puesta delante; pues la buena arquitectura no consiste en que los órdenes sean corintio, dórico o jónico, sino en constituir un cuerpo bien reunido, proporcionado en el que todos los miembros se correspondan entre sí, ni más ni menos como sucede con el hombre, donde nada hay superfluo, fuera de razón y proporción." (LHERMITE [1597] 2005, p. 316). Fray José de Sigüenza: "No tiene otro ornamento sino unas fajas de medio pie de ancho y una cuarta de relieve. Y por ser esta obra en sí tan llana y no de la mejor piedra,

Sobre estos tres ordenes, se añadió otro, para que la Casa creciesse en Aposentos, en tal disposicion, que el Texado se diuidió en dos aguas, abierto, y cortado al sesgo, porque no quedassen ahogados los Claustros, y sin luz. Los Aleros altos llegan à la Cornija de dentro deste quarto orden, y los segundos à la del tercero, en que auian de assentar los Pilares<sup>1667</sup>; y se adornan los Empizarrados con dos ordenes de Ventanas, que son veynte y ocho en cada Claustro de muy buena proporcion, para la luz de los Anditos de las Celdas vltimas, y de los Camaranchones mas altos. Con esto que se añadió, se igualaron los Caualletes de todo este Edificio, y las aguas, que fue excelente traza, deuida à nuestro Fray Antonio de Villacastin, como otras muchas, que fueron de grande conueniencia<sup>1668</sup>.

#### **Anditos.**

Hazen muy grandiosa vista estos quatro Claustros por la primera planta, y por la que corre à los treinta pies de altura. Descubrense los Anditos, Paños, y carreras, que cruzan, y atrauesan de vnos à otros, con tan larga consecucion, que por do quiera que los midan tienen docientos y treinta y ocho [66,64 m.] pies de longitud<sup>1669</sup>. Y forman vn Laberinto, de donde no es facil salir, digno por su Arquitectura, de compararse con el de Dedalo, de quien refieren, que de los quatro Laberintos famosos, que tuuo el Mundo [**«Plin. Li. 36. Hist. nat.»**], fue el mas celebre, y de quien por ventura se tomó el mode- lo / [1657, fol.

---

*aunque bien labrada, por estar tan bien proporcionada, de tan buenos miembros y correspondencia, parece de mucho arte y fortaleza y se ve en ella que no consiste la arquitectura en que sea de este orden o aquel, dórico ni jónico, sino que sea un cuerpo bien proporcionado, que sus partes se ayuden y respondan aunque no sea sino unas piedras cortadas de la cantera, asentadas con arte, una encima o enfrente de otra, que vengan a hacer un todo de buenas medidas y partes que se respondan.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. III] 1986, p. 219)

<sup>1667</sup> A partir de la edición de 1667, suprime la frase: «Los Aleros altos llegan à la Cornija de dentro deste quarto orden, y los segundos à la del tercero, en que auian de assentar los Pilares [...]», después de «[...] sin luz. Los Empizarrados se adornan con dos ordenes de Ventanas [...]» (1667, fol. 55v<sup>o</sup>; 1681, fol. 46v<sup>o</sup>; 1698, fol. 58).

<sup>1668</sup> SIGÜENZA, 1986, pp. 219-220: "Sobre estos tres órdenes se añadió otro, que es como cuarto, para que la casa creciese en aposentos, y porque si hubiera otro orden de pilares sobre los terceros quedarán los claustros ahogados, sin sol, y como pozos; siendo tan altos, acordaron que este orden cuarto se quedase en las celdas y pareciese por de fuera, y por dentro, donde habían de estar los pilares y arcos, se cortase al sesgo, de suerte que viniesen las aguas y los aleros del tejado segundo a rematar donde habían de asentar los pilares del cuarto orden, haciendo un como desván, por donde había de ser corredor o claustro. Con esto quedaron los claustros más abiertos, con sol y con luz, y se dividió el tejado en dos aguas: las altas hasta la cornisa de dentro de este cuarto orden, y la segunda hasta la cornisa del tercero, y así tienen los tejados en todos estos claustros dos órdenes de ventanas, tres en cada lienzo de las primeras aguas y cuatro en el de las más altas, de suerte que en los tejados de dentro, en cada claustro pequeño, hay veintiocho ventanas en buena proporción, que hacen harto adorno al empizarrado. Con esta se vnieron a igualar todos los caballetes y todas las aguas de este edificio, que fue una de las cosas más bien acordadas que hay en él, y se le debe, como dije arriba, este acuerdo al juicio de fray Antonio de Villacastín".

<sup>1669</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 220: "Por la planta alta que corre a los treinta pies tienen estos claustros muy graciosa vista; descúbranse unos paños y claustros muy largos, que se cruzan y atraviesan por multitud de arcos, haciendo por doquiera que los miran unas calles de doscientos treinta y ocho pies de largo, porque los claustros tienen, como dije, cien pies cada uno, y las piezas que hay entre medias, que dividen los unos y los otros con el grueso de las paredes, tienen otros treinta y ocho".

53] lo para el de Egypto, que era todo de Marmol: y para el de Eliópolis, Ciudad del Sol: y el de Italia, que mandò hazer Porsena, Rey de Hetruria<sup>1670</sup>.

#### **Pinturas.**

En los encuentros, Angulos, y Testeros de las Paredes, se adornan de varias Pinturas, que recrean los ojos, y despiertan à deuocion el alma; y dàn à entender ser de grandes Maestros en lo excelente de sus historias diuinas, que seràn en todas mas de quarenta, repartidas en ellos, en correspondencia vistosa, para que por todas partes halle la atencion, en que emplearse, y diuertirse<sup>1671</sup>.

#### **Escaleras.**

En cada vno destos Claustros, ay su Escalera, puestas en los Angulos mas a proposito para subir de vnos à otros, haziendo de diez en diez escalones vna mesa, todas con mucha luz, que en ellas es siempre de importancia<sup>1672</sup>. Por los baxos ay Bobedas de ladrillo, y yeso, que hazen sus Capilletas por dentro, con Arcos, y correspondencias de Impostas, ò Capiteles metidos en la pared. En los altos es el techo de madera, y en las esquinas, ò Angulos, sus Arbotantes, y Pilastras, en la pared de adentro.

---

[1681, fol. 47]<sup>1673</sup>

[...] y en lo mas alto, despues del Incendio, se pusieron Bobedas para que estèn mas defendidas.

---

#### **Fuentes de los Patios.**

---

<sup>1670</sup> Santos compara los claustros con un laberinto y añade la cita erudita a Plinio, libro XXXVI, en concreto el capítulo XIII: «*De labyrinthis, Aegyptio, Lemnio, Italico*», vid. PLINIO/PINTIANO, 1593, p. 649.

<sup>1671</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 220: "Están estos dos claustros adornados de varias pinturas, porque en todos los encuentros y testeros de paredes, a cualquier parte que se camine, lleven los religiosos algún objeto que recree la vista y despierte a devoción el alma, y no se dé paso ocioso ni se derrame vanamente el pensamiento. En una parte se ve una imagen de Nuestra Señora con el mismo Dios en los brazos una vez dormido, otra despierto colgado de sus pechos, y otras recién nacido. Acullá está San Jerónimo desnudo dándose con un guijarro en los pechos, que, con el vivo sentimiento que muestra, parece que saltan las centellas del amor del alma. Aquí se ven los Magos llegar a adorar al Rey nacido, y le ofrecen dones misteriosos; acullá está el Evangelista San Juan escribiendo, y en otro testero se ve el Bautista, mozo tierno, vestido de pelo de camello en el desierto, matando la sed con el agua que sale de los cristales de una peña. Ya se contempla Cristo, la cruz a cuestras, y el lugar del Calvario donde murió por la salud del hombre; ya lo encontramos en la Oración del Huerto y ya en casa de Marta y María, y ya muerto en los brazos de su Madre, y otros cien recuerdos de los tesoros de nuestras almas, donde vamos leyendo con los ojos y con el corazón lo que debemos a Dios, lo que ha hecho por los hombres, y todo no basta para despertar ni nuestro sueño ni nuestra tibieza. Pinturas todas de valientes maestros que con el arte nos muestra como vivos los casos y las historias." Parte de las pinturas de la Virgen posiblemente fueron pintadas por Alonso de Herrera y Rodrigo de Holanda. Las del primero las describe y analiza, con bibliografía, COLLAR DE CÁCERES, 1989, pp. 274-275. Citado por: BLASCO, 1999, t. II, p. 74, nota 39.

<sup>1672</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 220: "En cada uno de ellos hay su escalera, puestas en los ángulos que vienen más a propósito para subir de unos a otros, haciendo de diez en diez escalones una mesa, todas con harta luz, que es de importancia en cosa de escaleras."

<sup>1673</sup> *Idem*: 1698, fol. 58v<sup>o</sup>.

En lo baxo, los primeros Arcos no tienen antepechos. Los Patios están solados de Piedras Berroqueñas, y en medio de cada vno ay vna Fuente de Marmol pardo, en que sobre vn Pedestal, que sienta en el centro de vna Pila, que tiene veinte y nueve pies [8, 12 m.] de circunferencia, con Pilastras, compartimientos, y molduras: se leuanta vn Balaustre, y en él vna Taza del mismo Marmol con vn Pedestal pequeño, y Bola, por donde despiden el agua quatro Angelillos à la Taza, y desde allí otros quatro à la Pila, [...]

---

[1667, fol. 56v<sup>o</sup>]<sup>1674</sup>

[...] de Bronze dorado, [...]

---

[...] todo de hermosa disposicion, y grande gusto<sup>1675</sup>; pues al passo, que tiene la vista tan buen objecto en el primor de la Arquitectura: le goza tambien el oydo en el ruydo del agua, que por todas partes haze tanto acompañamiento.

#### **Torre de el Refectorio.**

En medio destos quatro Claustros, en vnas distancias, ò interualos, que los diuiden, y cruzan, de Oriente, à Poniente, y de Norte, à Sur, de treinta y ocho pies [10,64 m.] cada vno: se haze vn Cimborio quadrado, ò Torre, que se leuanta sobre / [1657, fol. 53 v<sup>o</sup>] sobre toda su Fabrica con muy ayroso aliento, hasta rematar la Copula en vn Capitel de Pizarra, ochauado, en Piramide con su Bola, y Cruz. [...]

---

[1681, fol. 47]<sup>1676</sup>

[...] y al presente con mejor traza que antes. [...]

---

---

<sup>1674</sup> *Idem*: 1681, fol. 47; 1698, fol. 58v<sup>o</sup>.

<sup>1675</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 220: "En medio de cada claustro, que como digo están llenos y solados de piedra y sin antepechos y al fin como patios, hay una fuente de mármol pardo hermosamente labrada; tiene cada una por el borde de fuera veintinueve pies en redondo; por el contorno tiene la pila sus pilastras y compartimientos y molduras. En medio se levanta una taza del mismo mármol sobre un pedestal cuadrado que iguala con el borde de la fuente; sobre el pedestal se hace un balaustre, y allí asienta la taza; de en medio de ésta sale otro pedestal más pequeño, y encima asienta una bola que por cuatro mascarones o cabezas y bocas de ángeles despiden el agua y cae en la taza, y de allí, por otros cuatro, cae en la pila, y todas son de esta misma forma, porque queden dichas de una vez." Sobre las fuentes: PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 143 ; CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, p. 25 ; ALMELA [1594] 1962, p. 54 ; Villacastín: "en todos los dichos patios de la casa ay una fuente de pie, que corre de continuo de noche y de día", citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 74, nota 38. Nótese que Santos es el único que apunta junto al goce de la vista el goce del oído, provocado por el caer del agua.

<sup>1676</sup> *Idem*: 1698, fol. 58v<sup>o</sup>.

[...] Su ancho es el de los intervalos, su altura hasta la Cornija, de ochenta y cinco pies [23,8 m.]. Tiene por lo interior vna composicion de Ventanas admirable, que son las de los Transitos de vnos Claustros à otros, que concurren alli, seis ordenes por cada lado, de tres en tres, que vienen à ser ochenta con las de la Copula, que le dàn la principal luz, por donde le llamamos Lucerna. Cuentanse con ellas tambien en lo baxo doze Puertas, tres en cada lado de à seis pies y medio [1,82 m.] de ancho, y treze [3,64 m.] de alto, con Puertas de Nogal bien labradas, y lambas, y Linteles de piezas enteras, que le dàn mucho adorno<sup>1677</sup>.

**Fuente.**

En medio del suelo tiene vna Fuente de laspe colorado, y embutidos de Marmol blanco, formada de dos Tazas sobre Pedestales quadrados, que las diuiden à proporcionada altura. Remata en vna Bola, que por quatro Mascaronicillos del mismo Marmol [...]

---

[1667, fol. 56vº]<sup>1678</sup>

[...] Mascaronicillos del Bronze dorado, [...]

---

[...] vierte el agua, para que se comuniquen à las Tazas<sup>1679</sup>.

---

<sup>1677</sup> El padre Juan de Mariana en el pasaje más oscuro de su descripción de El Escorial, dice que en la confluencia de los cuatro claustros: “[...] *tiene en medio una escalera de caracol, que campea en lo más alto á manera de torre, y está rodeada de muchas ventanas por donde recibe luz el lugar destinado a las abluciones de los monjes y la entrada al refectorio* [...]” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). SIGÜENZA, 1986, p. 221: “Cruzan y dividen estos cuatro claustros dos intervalos o distancias de a treinta y ocho pies cada una, la una de Oriente a Poniente, la otra de Norte a Sur. En el medio donde cruzan se hace un cimborio cuadrado del mismo ancho, y de alto, hasta la cornisa por la parte de fuera, tiene ochenta y cinco pies, donde vienen corriendo y acuden todas las ventanas de los tránsitos que se hacen al pasar de unos claustros a otros, que, como son tantos, hacen por dentro del cimborio una composición de ventanas harto hermosa; por cada lado tiene seis órdenes de ellas de tres en tres, que, contando desde las puertas bajas, llegan a ochenta con las de la cúpula del mismo cimborio que le dan la principal luz. Las doce puertas que digo están en el suelo bajo, tienen a seis pies y medio de ancho y trece de largo, con puertas de nogal bien labradas, jambas y dinteles de piezas enteras que le dan mucho adorno, y grandeza. Por las tres del Mediodía se entra al refectorio del convento, y las otras nueve sirven a los otros tránsitos, que dan mucho lustre a este zaguán. Remátase la cúpula con un capitel de pizarra ochavado, en pirámide, bola dorada y cruz; [...]” Sobre la torre del refectorio: HERRERA [1589] 1998, fol. 11v: “Zaguán del refectorio, es una pieza hueca hasta los tejados donde se cubre con una bóveda ochavada, y que tiene ocho ventanas, ay en medio de ella una gentil fuente de jaspe, y en diversos altos desta pieza ay muchos ventanajes por donde se da luz a los tránsitos que ay alrededor della para se comunicar los quartos y corredores y patios del convento”; CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, pp. 141-142; ALMELA [1594] 1962, p. 55, de las puertas decía que eran “entre verdaderas y fingidas, por hermosear la obra”; MARIANA [1559] 1950, p. 553, lo describe erróneamente comentando que los cuatro claustros conventuales tenían en medio “una escalera de caracol, que campea en lo más alto a manera de torre, y está rodeada de muchas ventanas por donde recibe luz el lugar destinado a las abluciones de los monjes y la entrada al refectorio”.

<sup>1678</sup> *Idem*: 1681, fol. 47; 1698, fol. 58vº.

<sup>1679</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 221: “[...] en medio del suelo tiene una fuente de jaspe colorado; levántase una taza grande, una pieza encima de un pedestal cuadrado con su basa y cornisa con embutidos de mármol blanco. La taza tiene una cuarta de hondo y veintiséis en contorno; encima de ésta sale otra taza algo



## Refectorio<sup>1680</sup>.

Aquí tiene su entrada el Refectorio, por las tres Puertas de la vanda del Medio dia. Es vna Pieça de mucha alegría, claridad, y blancura<sup>1681</sup>, y aunque de suficiente grandeza, no dexa de ser corta para tanto numero de Religiosos como ay, pues solo tiene ciento y veinte pies [33,6 m.] de largo, y treinta y cinco [9,8 m.] de ancho; mas como fue el intento del principio, que no huuiesse tantos habitantes; y despues por conueniencia trataron, que fuessen mas: hecho el Refectorio, no tuuo remedio el darle mayor capacidad; y respecto de la que tiene, es algo baxo tambien; mas fue forzoso, porque no desigualara la altura, al andar de los treinta pies; y assi no tiene sino veinte y ocho [7,84 m.]. La Bobeda haze en su buelta, compartidos de mucho lucimiento; y en cada Coro ay vn Pulpito de Piedra bien labrados, donde se lee mientras comer, y cenar, para que à bueltas de los manjares, que sustentan el cuerpo, tengan los suyos el Alma, sazonados en las Historias diuinas, que la sustentan, y ani- / [1657, fol. 54] y animan. Fuera de las tres Puertas de la entrada, tiene otras dos à los lados junto à ellas del mismo tamaño por de dentro; y en el testero de Mediodia cinco Ventanas grandes, que le bañan de luz, y le ponen alegre<sup>1682</sup>.

---

menor en debida proporción, sentada sobre otro pedestal cuadrado; luego se levanta otro pilastroncillo cuadrado, que va disminuyendo en lo alto como pirámide, y en el asiento una bola que echa el agua por cuatro mascaroncillos de mármol blanco en la segunda taza, y de allí, por otros cuatro, cae en la primera, todo galanamente labrado y de buen pulimento. Con el ruido del agua que cae de estos caños está en verano la pieza harto fresca y bien acompañada". Manuscrito: "[...] y con el ruido desta fuente esta siempre la pieza muy acompañada y fresca y el agua que se rie en la variedad de las piedras del jaspe está combidando a los que llegan para que gozen su frescura."

<sup>1680</sup> El padre Juan de Mariana critica la decoración, dimensiones e iluminación del refectorio, comenta que "[...] *está adornado de muchos emblemas, pero de emblemas hechos de barro y con muy poca gracia, y es oscuro por no tener más de dos aberturas en la fachada, y está muy distante, á lo menos a nuestro modo de ver, de corresponder á la majestad y grandeza del resto de la obra.*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Albert Jouvin de Rochefort: "*Fuimos a ver el refectorio, donde el rey tiene un sitio cuando viene a El Escorial [...]*" (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604).

<sup>1681</sup> Sobre la blancura de las paredes y en concreto del refectorio ya se refería el Prior fray Hernando de Ciudad Real el 4 de febrero de 1571 en carta a Martín de Gaztelu: «Maese Francisco va a asolicitar un poco de mármol molido para el estuque con que se enlucen el refectorio [...] También va por algún calicul, que dice que es necesario para bruñir el estuque» (AGS, Casas y Sitios Reales, Obras y Bosques, Escorial, Legajo, 1, fol. 107, publicado en MODINO, 1985, vol. II, p. 33).

<sup>1682</sup> SIGÜENZA, 1986, pp. 221-222: "Desde aquí, como digo, a la parte del mediodía se entra en el refectorio del convento, una pieza alegre, clara, blanca, toda con buenos compartimientos en la bóveda, que es de estuque, dos púlpitos de piedra bien labrados, a cada coro el suyo. Sin estas tres puertas tiene junto a ellas de cada lado otra del mismo tamaño por dentro, aunque no por fuera, que no lo sufre la bóveda de los claustros pequeños, que no tiene sino trece pies en alto. Hase guardado con mucho primor siempre en este edificio que las puertas hagan dos frentes cuando la necesidad lo pide, y los aposentos a donde sirven no son iguales en la una faz y en la otra, porque se conserve la buena simetría y proporción de los miembros, alma de la arquitectura; y así tiene este cimborio del refectorio doce puertas, como advertí, y todas de una medida y tamaño por dentro y las mismas por fuera, que salen a los tránsitos del contorno de otra medida menos, y lo mismo en estas dos puertas del refectorio que salen a los dos claustros pequeños, y por la casa hay otras algunas que hacen esto. Dos defectos tiene este refectorio que todos lo ven y los advierten en entrando y los advertí en el otro libro de la fundación. Lo primero es pequeño (digo corto) para tanto número de religiosos, pues no tiene sino ciento veinte pies de largo, y de ancho treinta y cinco. Dimos la excusa de esto y es legítima, que era muy grande y de linda proporción para el intento primero de la fundación, que no había de ser más que para cincuenta frailes. Hízose luego así, y como los marcos o caja de la planta no podía crecer en ancho como crecía en

## Pintura.

Entre las dos de abaxo, hasta la Cornija, que corre por el contorno, està aquella famosa Pintura de la Cena, del Ticiano, tan celebrada de los Pintores, y con razon: porque tal vieueza, y espiritu como muestran las figuras con el relieue, y fuerça del arte, es de lo mas raro, que puede verse; son algo mayores del natural. El rostro de Christo hermosissimo, y graue. Los Apostoles parece, que respiran, y hablan. Los lexos, que se descubren por la puerta del Cenaculo, marauillosos. No pudo el arte llegar à mas<sup>1683</sup>.

---

alto, quedó sin remedio el refectorio, si ya no fuese que metiesen dentro él mismo zaguán o cimborio, que con esto quedaría harto largo y con mucha hermosura. La segunda falta es que para treinta y cinco pies que digo tiene de ancho, es muy bajo, pues no tiene hasta la bóveda sino veintiocho, y así parece enano o ahogado. También esto tiene suficiente excusa, porque si subiera más alto, fuera forzoso que turbara y aun deshiciera toda la hermosura de la planta de los treinta pies, quitando de todo punto el tránsito de un claustro a otro, o haciendo en él escaleras para subir y bajar, fealdad insoportable en todo el cuerpo del edificio, por sacar una pieza hermosa, que es contra toda la naturaleza que hace cosas milagrosas y contra las naturalezas particulares, a costa de guardar el bien y la uniformidad del todo; y así fue forzoso que esta y otras algunas piezas quedasen algo bajas, por guardar el decoro y unidad a toda la máquina, donde se ve que ni en este suelo ni en el bajo, ni en los más altos, aun hasta los desvanes hay un escalón, y así va el pie seguro, que en todo ello no hay que subir ni bajar, ni en qué tropezar, perfección tan grande, que por ella es pequeña cualquier otra falta en los miembros, aunque en ellos sea notable. Tiene este refectorio en el testero del Mediodía cinco ventanas grandes que le bañan de luz y le tienen alegre, [...]”. Manuscrito: “[...]y esta fuera una fealdad insoportable en todo el cuerpo y la razón del arte y aún la enseña las naturaleza en todas sus cosas, pide que padezca una sola parte porque no venga daño al todo y así fue forzoso[...]”. Citado por: BLASCO, 1999, t. II, p. 80, nota 51. Sobre el Refectorio: HERRERA [1589] 1998, fol. 11 v.: “Refectorio de los Religiosos” ; PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 143; ALMELA [1594] 1962, p. 55 ; MARIANA [1599] 1950, p. 553, especialmente crítico: “oscuro por no tener más de dos aberturas en la fachada, y está muy distante, a lo menos a nuestro modo de ver, de corresponder a la majestad y grandeza del resto de la obra”. Citado por: BLASCO, 1999, t. II, p. 79, nota 50

<sup>1683</sup> (Idem: 1667, fol. 57)

La *Santa Cena* de Tiziano (1557-1564, óleo sobre lienzo, 208,5 x 463 cm. Patrimonio Nacional, RMSLE, Inv. nº 10014713, Poleró nº 446) no fue una obra encargada por Felipe II para el Monasterio, sino un ofrecimiento del pintor que el rey admitió con entusiasmo. El 28 de julio de 1563 Tiziano le ofrecía a Felipe II un cuadro «di devotione» que al parecer había comenzado en 1557 y que podría servir «per ornamento d’alcuna sua sala», se trataba de «una Cena di Nostro Signore con gli dodici apostoli, di larghezza di braccia sette, e d’altezza di quatro et più, opera forse delle piu faticose et impertanti di io habbia fatto per V.M.» (Citado en RUIZ GÓMEZ, 1991, p. 86, nota 5; GARCÍA-FRÍAS, 1999, p. 139). Vasari recuerda la obra de oídas: «Ultimamente mandò questo pittore eccellente al detto Re católico una cena di Cristo con gl’Apostoli in un quadro sette braccia lungo, che fu cosa di straordinaria bellezza» (VASARI [1568] 1991, p. 1295, lo mismo repite BORGHINI, 1584, p. 524). Ridolfi transcribe una carta del 5 de agosto de 1564 en la que Tiziano daba por concluida la obra y con tono victimista imploraba cobrar sus adeudos: «La Cena di Nostro Signore, già promessa alla Maestrà Vostra, hora è p la lddio gratio ridotta à compimento, doppo sette anni, ch’io la cominciai, lauorandoui sopra quasi continuamente, con animo di lasciar alla Maestrà Vostra in questa mia vltima età, vn testimonio della mia antichissima diuotione, il maggio, ch’io potessi giamai [...]»; continúa Ridolfi diciendo que: «Gionta quella pretiosa tela al Rè, non si può riferire quanto l’ammirasse, e rimanesse seruito, riconoscendo la virtù di Titiano con dono di due mila scudi, che gli furono rimessi per via di Genoua [...] (RIDOLFI, 1648, I, pp. 172-173). Palomino, tras leer a Ridolfi, ironizaba sobre la tardanza de Tiziano: «[...] Cosa verdaderamente increíble. ¿Porque si dijera, que siete meses, aunque se me hiciera duro de creer, ya pudiera pasar; pero siete años, es menester atribuirlo más a misterio, que no a realidad» (PALOMINO [1724] 1988, p. 66). No fue la única *Santa Cena* que recibió Felipe II desde Venecia, según cuenta también Ridolfi, el pintor cretense Antonio Vassilacchi, envió «una Cena del Salvatore con gli Apostoli, rappresentata sotto deliciosa loggia, con serui, & altri curiosi ornamenti, & alcune fauole, ch’egli fece per lo Rè Cattolico, onde fu inuitato dal suo

---

Ambasciatore alla Corte, con degni partiti: mà piacendo ad Antonio lo star à Venetia, non si curò di passar in Hispagna» (RIDOLFI, 1648, II, p. 219).

El cuadro de Tiziano fue entregado a Felipe II en enero de 1566 (MANCINI, 1998, p. 146) e inventariado en El Escorial en la Entrega 1ª de abril de 1574, en la que ya se sitúa en el refectorio: «Un lienzo grande en que esta pintado la cena del Señor de mano de Tiziano que tiene nueve pies y medio de alto y diez y siete y medio de ancho. Esta en el refitorio» (CHECA, 2013, p. 215). Aunque se dan las medidas originales del lienzo (9,5 x 17,5 pies, unos 266 x 490 cm), ya por entonces se habría cortado para adaptarlo al lugar previsto en el testero sur del refectorio, sobre la silla del Prior, lugar emblemático ya que en sus cimientos se había colocado la primera piedra del edificio el 23 de abril de 1563. El cuadro se dispuso sobre el alto zócalo de azulejos de Talavera que rodea el espacio, limitado a los lados por dos ventanas y por otras tres en la parte superior. Almela en su descripción anota: «un gran cuadro enfrente en derecho de la mesa del Prior de la Cena de Nuestro Redentor, de mano de Tiziano, al óleo» (ALMELA, [1594] 1962, p. 55). Ni Sigüenza, ni Santos, refieren que el lienzo fuera cortado, como señaló Bassegoda, el primero que lo hizo fue Pacheco adjudicando la responsabilidad a Navarrete, el cual para evitar la mutilación de un lienzo de su supuesto maestro habría ofrecido hacer una copia: «[...] como una vez le mostrase la cena de Ticiano, traída para el refetorio del convento, y por no cortarla (que era más alta que el sitio) intentase que el Mudo hiciese una copia, él se ofreció por señas a copiarla en seis meses, o dar la cabeza. Resolvióse el Rey (por no esperar) a cortar el lienzo, lo cual sintiendo el Mudo, haciendo instancia, significaba a su majestad que haría otra y que en remuneración le honrase con un hábito, haciendo la señal en el pecho. Y se tiene por cierto que lo alcanzara si viviera, por ser tan calificado e insigne pintor» » (PACHECO [1649] 2009, p. 186). La anécdota fue recogida por Palomino, al que normalmente se atribuye: «[...] habiendo traído [Felipe II] en este tiempo el cuadro de la Cena, de mano de Ticiano, para el refectorio de dicho Monasterio, y tratando de cortarle, por ser mayor que el sitio, se ofreció el Mudo, por señas, a copiarle en seis meses, o dar la cabeza, reduciendo la copia a proporción del sitio, porque no se cortase la original: pero Su Majestad, por no esperar tanto tiempo, se resolvió a que se cortase; sobre que el Mudo hacia grandes extremos, ofreciéndose a copiarla con toda brevedad, y sin interés alguno (bien viene esto con los siete años de Ticiano en ejecutarla, como se verá en su Vida); y si se quedase Su Majestad agrado, le hiciese merced de un hábito de las órdenes militares (haciendo la señal con la mano en el pecho), y si se tiene lo cierto lo hubiera alcanzado, si no le preocupara la muerte, así por su calidad tan conocida, como por la eminencia de su pincel [...]» (PALOMINO [1724], 1988, t. III, p. 57, se equivocó Zarco al decir: «supongo que Palomino copió el cuento de Ridolfi», ya que éste no refiere la anécdota, ZARCO, 1931, p. 8). La anécdota sí la recoge Poleró que sitúa la pintura ya fuera del Refectorio, en la Sala Prioral, y califica la propuesta de Navarrete de «loable arranque de entusiasmo artístico, que no se estimó en su valía» (POLERÓ, 1857, p. 110).

Según García-Frías el lienzo fue cortado unos 25 cm. de ancho, reduciéndose más en el lateral izquierdo, y de alto algo más de 50 cm., al parecer no se habría tocado en la parte inferior (GARCÍA-FRÍAS, 1999, p. 142), aunque aparece cortado el caldero del primer término, en donde figura la firma de Tiziano. Existe una copia muy interesante de la *Santa Cena* (PN 10033821, en depósito en el Real Colegio Universitario María Cristina), que aunque no se ha puesto en relación con la propuesta de Navarrete, debió de hacerse antes de que se cortara el original ya que en principio parece mostrar el estado primitivo de la pintura. Decimos en principio porque no obstante muestra en los laterales el mismo corte brusco de las figuras, ofreciendo únicamente mayor holgura de alto, tanto en la parte inferior, en la que se aprecia el caldero completo y parte del pavimento, como en la parte superior, en la que aparece un arco que no obstante queda interrumpido de forma extraña a la altura de la clave. En lo que respecta a las figuras, la variante más significativa atañe a la cabeza de Cristo que en la copia no mira de frente, como en el original, sino que tuerce ligeramente la cabeza hacia su izquierda. Si devolviéramos virtualmente el lienzo de Tiziano al refectorio quedarían justificados los cortes laterales, dado el espacio disponible entre las dos ventanas bajas. De alto en cambio habría habido más margen entre el zócalo y la ventana superior, aunque se prefirió apaisar del todo la escena cortándola a la altura de la cornisa de forma que no apareciera ni rastro del arco. Al parecer un fragmento cortado en el que se apreciaban la arquitectura y parte del paisaje figuraba en las colecciones de Carlos I de Inglaterra inventariado por Van der Doort en 1639 (DOORT [1639] 1960, p. 45, nº 19ª, citado por RUIZ GÓMEZ, 1991, p. 86, nota 1).

Sigüenza es el primero que sitúa con exactitud la pintura y la valora críticamente: «Entre las dos ventanas bajas, hasta la cornisa que corre por toda la pieza, desde donde vuelve la bóveda, está

---

[1681, fol. 47v°]

[...] Hizosele vn marco hermosissimo de orden de nuestro Rey Carlos Segundo<sup>1684</sup>.

---

asentada aquella tan famosa pintura de La Cena, del Tiziano, que nunca acaban de alabar los pintores, y tienen razón, porque están tan vivas y con tanto espíritu las figuras, que parecen ellas las que hablan y comen, y los frailes pintados, tanto es el relieve y la fuerza que allí muestra el arte» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. III] 1986, p. 222). Con agudeza el jerónimo nos describe su impresión del lienzo en el contexto espacial y humano en el que se colgó, resaltando la vitalidad de las figuras pintadas frente a la quietud monacal de los frailes. Con ello remite al conocido tópico de que la pintura no solo puede parecer real sino que incluso puede superarla mientras que la realidad a veces puede parecer pintada, tópico recogido por Céspedes y Gutiérrez de los Ríos, este último asociándolo a Tiziano y Navarrete (*Vid.* BLASCO, 1999, t. II, p. 81, nota 54). La viveza y naturalidad de las pinturas de Tiziano la explica Vasari precisamente como la principal razón que movía a Felipe II a poseerlas, distingue entre la primera etapa del pintor en la que elaboraba los cuadros con «finezza e dilligenza», cuyos resultados podían apreciarse tanto de cerca como de lejos, de la última etapa en la que pintaba «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie», de manera que de cerca no se apreciaban pero de lejos «appariscono perfette [...] e questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche» (VASARI [1568] 1991, pp. 1293-1294).

Santos aunque señala que los apóstoles parece que «respiran, y hablan», suprime la aguda ocurrencia de Sigüenza en la que hacia hablar y comer a los apóstoles pintados, quizá porque le resultara irreverente; repite todos los tópicos al uso asociados al veneciano: viveza, espíritu, relieve y fuerza, pero añade dos apreciaciones nuevas e interesantes, una dirigida a resaltar la belleza y gravedad del rostro de Cristo y la otra para calificar de maravilloso el paisaje que se descubre por la puerta del cenáculo. Con respecto al rostro de Cristo, no hemos podido encontrar en el texto de Chifflet la noticia que Leticia Ruiz le atribuye calificando esa cabeza como «sin duda la más endeble» (RUIZ GÓMEZ, 1991, p. 84). Figura que la crítica ha valorado con dureza, en concreto Wetthey, para el que prácticamente solo sería de Tiziano la figura de Pedro en el grupo de la izquierda. Efectivamente en contra de todo lo argumentado por Tiziano en sus lastimeras misivas e independientemente del crédito literario de la pintura, la *Santa Cena* es una obra irregular en la que es evidente la intervención del taller. No obstante, es indudable que la escena de alguna manera palpita y seguramente resultaría mucho más efectiva vista al fondo del refectorio, es decir con la debida distancia que decía Vasari, lo que dice mucho a favor de su colocación en ese lugar, al margen del tan criticado recorte. Cassiano del Pozzo parece elogiar la disposición de la pintura cuando señala que Francesco Barberini: «andò alla volta del refettorio che è un bellissimo vaso in bolta, e in cima la tavola che vien capo d'essa v'è una cena del S.re con l'apostoli opera delle più famose di Tiziano, le figure son grandi del naturale» (POZZO [1626] 2004, p. 210). Como producto pensado para verse de lejos tienen sentido las palabras de Santos, dirigidas a resaltar el centro compositivo y espiritual de la obra, el que forma la cabeza de Cristo, desde luego no exenta de gravedad, es decir: «autoridad, ponderación, medida» (COVARRUBIAS [1611], 1993, p. 657), recortándose en ese paisaje de horizonte alto y técnica empastada hasta la abstracción, ejemplo evidente de *sprezzatura* en el que parece intuirse a Velázquez abriendo los ojos pictóricos del jerónimo.

En el siglo XVIII Ximénez repite a Santos sin añadir nada nuevo (XIMÉNEZ, 1764, p. 140) y Ponz vuelve a alabar la colocación de la obra: «tan conocida, y con justísima razon alabada. Es grande el efecto que hace la singular harmonía de sus tintas, y la verdad, y variedad de cabezas, y actitudes, y las demas cosas que constituyen esta bella pintura, cuyas figuras son del natural» (PONZ [1788] 1972, p. 171-172). Ceán solo dice que es una de sus mejores obras (CEÁN, 1800, t. V, p. 43). En el archivo del Monasterio se conservan varias autorizaciones para copiar la pintura a finales del siglo XIX, a Benito de Benito el 8 de Julio de 1881 (ABMSLE, LXI-476,4); a Juan B. Lafora, el 2 de marzo de 1882 (ABMSLE, LXI-480) y a Ventura de Miera el 20 de abril de 1883 (ABMSLE, LXI-483).

<sup>1684</sup> (*Idem*: 1698, fol. 59)

Como ha señalado CHECA, 1994, p. 251, a partir de la edición de 1681 Santos añade la mención al nuevo marco encargado por Carlos II, el mismo que conserva en la actualidad. Se trata de un marco de madera tallada y policromada fingiendo mármoles y bronce dorados. Fue ejecutado por el maestro

---

Lo demas de la composicion de las Mesas, y la limpieza, y asseo de todo el Refectorio, y de las Oficinas, que tiene al lado para sus menesteres es mucho de ver: con que siempre està de buen olor, y con aquella curiosidad, que es como propia desta Religion<sup>1685</sup>.

### **Roperia.**

Enrente desta, à la parte del Norte, ay otra Pieça de la misma forma, que es la Roperia, donde se hazen, y se guardan los vestuarios de los Monges, adornada con algunas Pinturas de deuocion, y con los mismos habitos de los Religiosos puestos debaxo de sus nombres, sobre vnas barras de yerro, que vàn por todo el contorno. Las ventanas responden à las del Refectorio, si bien por estar al Norte le dòn menos claridad<sup>1686</sup>.

---

entallador Miguel García, tasándolo el 28 de octubre de 1676 Juan Carreño de Miranda y Cristóbal Rodríguez de Jarama y Rojas, junto con el nuevo retablo del oratorio del Prior, todo ello valorado en 9.000 reales (ABMSLE, XVIII-8,4) que se libraban al entallador el 30 del mismo mes y año (ABMSLE, XVIII-10,10). El dorado correspondió a Pedro Pablo del Hoyo, maestro dorador y estofador, al que se le libran el 20 de octubre de 1676, 12.695,12 reales por las obras realizadas en el marco de la *Santa Cena*, en la Inmaculada Concepción del oratorio del Prior y en el «dorado y colorido en el bergantín y barco» de la Fresneda (ABMSLE, XVIII-10, 9). La orden de pago del dorado del marco la firma fray Diego de Valdemoro, obrero pagador, para que el padre fray Nicolás de Alcocer, administrador general del Nuevo Rezado, haga efectiva la cantidad (ABMSLE, LX-28).

La realización del marco debió decidirse durante la jornada de 1675 que según Santos se extendió desde el 19 de septiembre durante «mas de quarenta días», el joven monarca, de catorce años, en compañía de su madre Mariana de Austria, que «era su Norte en esta, y otras deuociones», se entretuvo en cazar, en asistir a los oficios y en participar en las procesiones del día de San Jerónimo y el de Todos los Santos mostrando «el heredado zelo de su Padre, y Abuelos» y como era tradición: «honró à los Religiosos vn dia comiendo en el Refectorio con la Comunidad: y al que predicò el Sermon de la Festiuidad de nuestro Padre S. Geronimo, que fue el Reuerendissimo Padre Maestro Fr. Iuan Baptista, Hijo de la misma Casa, le diò titulo de Predicador suyo, fauoreciendo de todas maneras al Conuento, y à la Religion» (SANTOS, 1680, p. 262). El marco fue la última pieza del proceso de restauración del refectorio conventual tras los daños sufridos durante el incendio de 1671, los reparos en la arquitectura se tasaron el 26 de noviembre de 1673 (ABMSLE, XVII-35,9).

<sup>1685</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 222: “[...]y tras esto le limpian de cualquier olor [las ventanas], que no huele más a refectorio que la sacristía, aunque también ayuda mucho a esto la limpieza y el asseo, que es como propia de esta religión, y en los lugares que de suyo no la tienen ponen más cuidado”. Ya el 28 de enero de 1571, el Prior fray Hernando de Ciudad Real informaba a Felipe II que «En los poyos y asientos del refectorio parece que hay dificultad en lo que acá me dicen fray Antonio [de Villacastín], que está ordenado que los poyos y peanas sean de piedra, y que por la frialdad los poyos se cubran de tablas. Digo a vuestra Majestad, que será cosa que ofenderá a muchos, así a los religiosos, que allí han de estar, como a los que lo vieren. El poner tablas sobre los poyos se tiene por cosa pobre y poco limpia. El ser todo de piedra será demasiadamente frío. Parece que convendría que los poyos de entrambas, parte ancha y alta fuesen de ladrillo con algún azulejo a trechos y con sus alizares, y la peana de hasta la base de la columna, fuese ni más ni menos de ladrillo y lo demás que será el grueso de la base, sea de piedra, con que en el rebajo del suelo corra una piedra de ancho de la mesa por todas las mesas donde ordinariamente ha de caer lo que sobra de la comida para que allí se barra y no se gasten los ladrillos del suelo si llegasen hasta la gradilla». Al margen anota Felipe II: «Está bien así como lo dice y así lo traerá Tolosa para que se haga, y que mire si la piedra baja sería bien que saliese un poco más que lo ancho de las mesas» (AGS, Casas y Sitios Reales, Obras y Bosques, Legajo 1, folio 105, publicado en: MODINO, 1985, vol. II, p. 31).

<sup>1686</sup> SIGÜENZA, 1986, pp. 222-223: “En correspondencia de esta pieza, que se miran de frente a frente, está la ropería, donde los religiosos, como en ésta toman juntos la comida, en aquélla el vestido, y

## Otras Pieças.

En la otra vanda, y distancia, que cruza de Oriente à Poniente con esta de Mediodia, y Norte, en cuyo medio se leuanta la Torre de la Linterna: à vn lado, està la Cocina, Pieça cumplida, con sus Fuentes para la limpieza de agua fria, y caliente: y al otro, à los treinta pies està con toda curiosidad, y abundancia de agua en dos Fuentes, aquella pieça comun, que no se puede escusar. Y sin estas Oficinas dentro destos quatro Claustros, ay otras de grande cumplimiento, y conueniencia<sup>1687</sup>.

tienen allí la ropa que su religión les da, para que todos sea vida común y apostólica, y ninguno diga cosa suya, ni el cuidado de los menesteres del cuerpo embarace la quietud del alma. Es esta oficina de la misma forma del refectorio, aunque, por tener las ventanas al cierzo, no es tan clara, y de largo tiene trece pies menos que toma el tránsito, y el refectorio lo tiene dentro y esta pieza fuera. Está adornada con algunas pinturas de devoción y los mismos hábitos de los religiosos, que están cogidos y colgados en unas perchas de hierro por sus distancias, debajo de sus mismos nombres, la adornan mucho. Cuando en algunas fiestas principales no se desdeñan nuestros Reyes de comer en compañía de estos siervos de Dios, sus capellanes, se abren todas las puertas y ventanas de estas dos oficinas, refectorio y ropería, y como está todo tan nivelado y con puntual correspondencia, desde el asiento de la mesa traviesa que hace cabecera, se ve la una y la otra pieza de banda a banda, y pasa la vista por las ventanas contrarias de la ropería, hasta el patio primero, y repara en las ventanas de la lonja del colegio, que si no estuvieran tabicadas por dentro, no parara hasta el otro cimborio del colegio, que es una larga y hermosa perspectiva de más de cuatrocientos pies de traviesa". HERRERA [1589] 1998, fol. 11v.: también llama a esta pieza "ropería", "es una grande y hermosa pieça hecha de boveda y lunetas". Dato éste de las lunetas y bóveda que no recogen ni Sigüenza, ni Santos. ALMELA [1594] 1962, pp. 55-56, es la fuente que describe con mayor detalle esta pieza, dando tanto sus medidas, correspondencias, mobiliario e incluso señalando los temas de las pinturas devocionales que decoraban la sala. Dato significativo teniendo en cuenta el escaso interés por la pintura del médico murciano: "Tiene a los lados, 18 cajones de pino, donde están todas suertes de paños y estameñas y frisas para los vestidos de 150 religiosos con los del colegio y 50 seminarios, y casi otros tantos criados de casa, demás de los muchos del campo. Tiene esta pieza dos órdenes de varas gruesas de hierro, arrimadas a los dos lados, que cercan la ropería, sobre las cuales están colgados de unos clavos en la pared 108 tablicas cuadradas y guarnecidas y doradas las guarniciones, en las cuales están en pergamino escritos los nombres de todos los religiosos, y debajo de cada título, en las dichas varas, está colgado el vestido nuevo que se le hace; el cual a todos en general se les da en un día, que es por Navidad, de tres a tres años. [...] Tiene esta pieza cinco cuadros pintados al óleo, con sus guarniciones doradas, de varia historia, de grande devoción y buenas manos, que son un Cristo a la columna, un San Jerónimo, el Nacimiento de Cristo, el Descendimiento de la Cruz y el otro de la muerte que dio Caín a su hermano Abel. Corresponde a esta dicha pieza de la ropería, en lo alto, otra que es también de ropería o de rimas de colchones, mantas, sábanas, almohadas y ropa blanca, que sirve para el ministerio del dicho convento y servicio de los religiosos de él".

<sup>1687</sup> Al tema del agua caliente en la cocina del convento ya se refería el prior fray Hernando de Ciudad Real en carta a Felipe II fechada el 28 de enero de 1571: «En lo que toca a la orden que se trata para calentar el agua con la campana o caño de bronce debajo del fuego, si saliese cierto sería muy buen ingenio, pero parece dificultoso por la mucha leña que será menester de ordinario», Felipe II anota al margen: «Que Tolosa llevó entendido cómo ha de ser la campana y caño de metal para el agua, que convendrá se haga luego por los que hacen las campanas [...]» (AGS, Casas y Sitios Reales, Obras y Bosques, Legajo 1, fol. 105, publicado en: MODINO, 1985, vol. II, p. 31). SIGÜENZA, 1986, p. 223: "En la otra banda y distancia que dije cruzaba con esta de Oriente a Poniente y a otras piezas de mucho servicio y cumplimiento, como la cocina, pieza cumplida con sus fuentes de agua caliente y fría para la limpieza, y en la correspondencia de ella a la parte de Oriente, al andar de los treinta pies, está otra que, por no poderse excusar, se llamó necesaria, donde hay tanta limpieza y tanta abundancia de caños de agua de una y otra parte, que se puede entrar en ella sin asco y aun a refrescarse. Sin estas oficinas, hay otras muchas piezas de gran cumplimiento y servicio en estos cuatro claustros." Sobre las cocinas: HERRERA [1589] 1998, fol. 12: comenta que tiene "mucha comodidad, y muy suficiente tiene sus fuentes de agua fría, y caliente" ; PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 143 ; ALMELA [1594] 1962, p. 63,

como era de esperar hace una descripción detallada de esta parte del Monasterio: “Entran también al convento y a todos estos cinco patios por la tercera puerta de la parte occidental, que le llaman la puerta de las cocinas del convento y hospedería y enfermería; las cuales de diez pies de ancho y veinte de alto, de obra dórica con su cornisa como guardapolvo y con unas fuertes puertas de pino [...]” sigue describiendo las fuentes, la chimenea “sobre sus pilares, en medio de los cuales está un gran fogón de la misma piedra, con sus grandes recibidores en lo alto, redondos, para grandes ollas de cobre, a las cuales se les echa por debajo fuego”, el horno para pasteles y “para asar admirablemente las carnes en dos maneras”, el sistema de calefacción del agua por medio de una “gran caldera arrimada al horno, que caben más de cincuenta cántaros de agua, que con el calor del fuego de la cocina y el que a ella en particular se le da, está siempre el agua caliente para el servicio de la cocina; la cual da el agua a un lado por dos caños o canillas con sus tornillos bien calientes, y hay además en el dicho cuerpo de la cocina otras tres fuentes o caños de agua fría para su ministerio metidos en la pared a forma de hermosas fuentes, cuyas sobras de agua van por ciertos conductos al servicio de la huerta”. Contaba además la cocina con dos tornos “uno por donde dan de comer a la hospedería y el otro para dar recaudo a los ministerios de la botica”, así como “una estancia muy aseada y limpia y la mitad del cuerpo aforrada de azulejos, por donde se distribuye la comida para el refectorio”. Por una escalera situada a la izquierda de la entrada se descendía a otras dependencias vinculadas a la cocina, como “una cantina grande hecha de bóveda, que llaman de la pescadería, donde hay un gran caño de agua, de una fuente que hinche cinco grandes pilas para remojar los pescados con mucha limpieza [...] otra estancia más adelante para el aceite, donde hay once grandes tinajas [...]”. A la derecha de la entrada de la cocina se accedía a otra cocina más pequeña para la enfermería “con su cocinero particular muy curioso para los manjares de los enfermos, y una correspondencia por donde se les da la comida y delicados guisados a los enfermos. Es esta pieza pequeña y cuadrada y hecha de bóveda, cual requiere a cocina particular como ella”. Desde la portería por la puerta de enfrente, situada en eje con la puerta principal del convento, se abría una escalera dispuesta para que no resbalen “las bestias que entran y salen de allí cargadas de leña y otras cosas”, por ella se descendía a una dependencia situada debajo de la cocina, de su mismo tamaño y destinada a leñera. A mano derecha discurrían llegando hasta la parte inferior de la enfermería y la botica “un género de oficinas algo angostas y hechas de bóveda [...] en la primera estancia de las cuales están unas pequeñas necesarias para el servicio y necesidades de las cocinas y porteros y leñadores”. A continuación se llegaba a “una gran bodega, que, al principio, tiene un gran zaguán cuadrado de veintinueve pies de lado de su cuadro, adonde se divide en dos grandes estancias de bóveda, que sirven de bodegas, que con la entrada y ellas dos hacen una cruz bien grande. Son todas estas tres bóvedas tan anchas y tan largas y tan altas, que cada una podría servir de cuerpo de iglesia harto principal de cualquier pueblo, porque tiene cada una de ancho veintinueve pies y de largo ciento diecisiete, y son de la primera de la leña, y el crucero de en medio de bóveda de grusa piedra, con justa razón porque la primera es correspondencia de la cocina y la segunda, que es el crucero, es correspondencia del zaguán y cimborrio y fuente del refectorio; y las otras dos son bóvedas de ladrillo, la de la mano derecha que corresponde al refectorio y la de la izquierda a la ropería, y por la de la mano izquierda van y suben por unas gradas a otra bodega de vinagre de diecisiete tinajas grandes, y hay una correspondencia que atraviesa todo el patio hasta el colegio, para servirle y proveerle y comunicarle lo necesario para su ministerio, y por la mano izquierda tiene otras bóvedas a la procuraduría.” La bodega contaba con “cuarenta grande cubas” y “una correspondencia por cierta escalera al refectorio”. Sobre las necesarias: HERRERA [1589] 1998, fol. 11v: “Caxa de necesarias pieça hecha con mucha curiosidad, y que está con gran limpieza”. ALMELA [1594] 1962, p. 66: “[...] grande aposento de sesenta pies de largo y treinta y seis de ancho, muy alto y desabajado con sus ventanas en lo alto de luces y respiradores, con un hermoso y vistoso enmaderamiento a forma de desvanes, que parece estancia y sala de más autoridad que el presente lugar merece; y entre estas dos puertas hay una gran ventana que pasa toda la pared con sus vidrieras de una parte y otra y en medio una lámpara que está toda la noche encendida para que entren en ellas con luz los religiosos y la tomen a cualquier hora si la hubieran menester [...] Tiene en los dos lados dos fuentes, cada una con dos caños de bronce para limpieza de ellas. El agua de las cuales va a parar a todo lo bajo para limpiar la suciedad de ellas, además de que va por abajo un conducto de agua corriente que lo limpia todo; y en medio hay dos órdenes de celdicas que son todas dieciséis con sus buenos asientos y sus puertas que se cierran por dentro; y de aquí descenden por una angosta y algo próspera escalera a otras trece celdicas de otra necesaria más baja, a la cual se entra por el primer alto de los corredores del patio de la hospedería [...]”.

En aquel primero, inmediato al Portico, y à la Portada prin- / [1657, fol. 54 vº] principal, està la Procuracion, y Hospederia, con las habitaciones, Salas, y Aposentos, que necessitan, aunque à vezes no bastan, por los muchos huespedes.

### **Enfermeria, y Botica.**

En el otro, que haze esquina arrimado à la Torre de Medio dia, y Poniente: està la Enfermeria, y Refectorio de los conualecientes, y parte de la Botica, que es de las mejores, y mas bien preuenidas, y llenas, que ay en España. Tiene mas de veinte Aposentos, sin las Cantinas, y Desvanes, y al fin vn Claustro entero, que es el que se vè fuera del quadro de la Casa, arrimado a la Torre, y siete Fuentes de mucha copia de agua; y si se huuiera de dar noticia de los Destilatorios, Alambiques, y las extrañezas, que se hazen de quintas esencias, y otras abstracciones, y sublimaciones de gran primor, se llevàra vn largo discurso sola esta Oficina. Quien deseara menudear en tantas cosas, venga à verlas, y hallarà quanto quisiere.

### **Bordaduria.**

En el otro mas arrimado à la Iglesia, que es el de la Porteria: esta la Bordaduria, en que se hazen, y aderezan los ornamentos de la Iglesia; y en lo alto la Barberia, y otros Aposentos.

### **Entierros.**

En el que se mira mas al Medio dia, que llamamos de los Difuntos, porque està en èl los Entierros de los Religiosos, aunque tambien ay algunos en el de la Porteria: està vna Capilla, que antiguamente seruia de Iglesia, donde se celebraron los Oficios Diuinos, hasta que se edificò la Principal<sup>1688</sup>.

### **Iglesia antigua<sup>1689</sup>.**

---

<sup>1688</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 223: "En el uno, donde siempre se han enterrado los religiosos, está aquella capilla primera, que dije sirvió de iglesia algunos años , partida en capilla principal y cuerpo de iglesia y coro, y debajo del, el aposento del Rey". En el Discurso VI Sigüenza vuelve a referirse a esta dependencia como "Iglesia pequeña, que sirvió de prestado". Citado por: BLASCO, 1999, t. II, p. 85, nota 60.

<sup>1689</sup> Juan de Herrera en el *Sumario* (1589) designa este espacio con las letras "G.G" en la explicación al Primer Diseño: "*Capilla, donde solia administrarse el officio diuino antes que se acabasse el templo.*" (HERRERA [1589] 1998, fol. 11). La llamada Iglesia Vieja, de Prestado o "Antigua" como dice Santos, sirvió como tal entre 1571, año en el que se traslada la comunidad jerónima al convento, y 1585, momento en el que se termina la construcción de la Basílica, quedando entonces como Iglesia exclusivamente conventual destinada al oficio de entierro de los religiosos según dispuso Felipe II por real cédula del 17 de noviembre de 1591. Francisco de los Santos comenta que también se utilizaba para el rezo diario, antes de cada comida, del *De profundis* (vid. *supra*). Se trata de un espacio rectangular de aproximadamente treinta metros de largo por diez de ancho, subdividido en tres tramos cuadrados, cada uno de ellos cubierto con una bóveda baída. En el tramo que corresponde con las ventanas, dispuso Felipe II su aposento provisional mientras avanzaban las obras del sector palaciego, comunicado visualmente con el altar, debajo del cual se habilitó una bóveda en donde se fueron colocando los cuerpos reales, en una suerte de prefiguración de la disposición definitiva que tendría el aposento real en relación con la Capilla Mayor de la Basílica. En 1591 se desmonta este aposento provisional cuya disposición se aprecia en el Primer Diseño de Herrera. Es entonces cuando se alarga la Iglesia Vieja, se deshace el coro primitivo que ocupaba el tramo central a la altura de los quince pies y se desmonta la reja que acotaba el tramo correspondiente a los altares, reja que se trasladó a la iglesia de Párraces y que también se aprecia en el Primer Diseño de Herrera. El mismo año se cierra la bóveda debajo del altar mayor en donde estuvieron los cuerpos reales y se unifican los tres tramos pavimentándose con losas de mármol blanco y negro (vid. BUSTAMANTE, pp. 423-424). Como apunta fray José de Sigüenza: "*Mudose en otra forma como ahora se ve, hízose toda un cuerpo, [...]*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. III])



Es vna Pieça esta muy grande, de ciento y cinco pies [29,4 m.] de largo, y treynta y cinco [9,8 m.] de ancho. Diuidese la Bobeda en tres compartimientos, ò Capillas, con vna Faxe quadrada en lugar de Cornija al redor. Las Paredes muy blancas, y lucidas. El solado de Marmoles pardos, y blancos, de mucha alegria, y diferencia. Tiene dos Puertas; vna que sale à este Claustro de los Difuntos, y otra al Principal, que mirandose de frente, diuiden la Capilla Mayor, de todo el cuerpo de la Iglesia<sup>1690</sup>. El Coro està por lo baxo, con dos ordenes de Sillas continuados de cada parte, y otras / [1657, fol. 55] otras en el testero, de muy estimable materia, y curiosa hechura<sup>1691</sup>. [...]

---

[1667, fol. 58]<sup>1692</sup>

---

1986, p. 223). Juan Alonso de Almela en 1594 ofrece la primera descripción del espacio ya unificado que describe como una "[...] *grande pieza que llaman iglesia vieja, hecha de bóveda, que tiene de largo 105 pies y de ancho 34 pies, y de alto lo que el dicho capítulo tiene, y losado como la iglesia y el coro y sacristía y claustro y capítulo y celdas del prior, de mármol blanco y pardo, que hacen variedad de labor, [...] donde se hacen las honras de los frailes del convento y colegio y doctores catedráticos.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 51). Santos, a partir de la edición de 1667 documental las reformas emprendidas por Felipe IV.

<sup>1690</sup> En todas las ediciones Francisco de los Santos incluye la misma descripción de la arquitectura de la Iglesia Vieja, cuya fuente literaria es el discurso III de fray José Sigüenza: : "[...] *quedó una pieza muy grande de ciento cinco pies de largo y treinta y cinco de ancho, muy alegre y solada de mármol blanco y pardo, distinta en tres compartimientos o capillas, la bóveda con una faja cuadrada en lugar de cornisa alrededor*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. III] 1986, p. 223). Santos evita hacer referencia a la compartimentación originaria del lugar, traslada el término alegre que Sigüenza había aplicado de forma general, al diseño del pavimento y añade la mención a "*Las Paredes muy blancas, y lucidas*". Aunque no menciona la reja que había acotado el presbiterio y cuyas marcas aún se aprecian en los pilares de los lados, señala que las dos puertas que comunican con los claustros, marcan un eje que de alguna manera continúa delimitando el presbiterio.

<sup>1691</sup> Al anotar que el coro "*esta por lo baxo*", Santos alude indirectamente a la disposición que en origen tuvo el coro en alto, ocupando el tramo central de la Iglesia Vieja a la altura de los quince pies, como explica fray José de Sigüenza: "[...] *hízose toda un cuerpo, bajando el coro y sus sillas, que estaban a los quince pies de alto al suelo, poniendo los dos órdenes de las sillas de cada coro continuados en cada banda, como coro de cartujos [...]*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. III] 1986, p. 223). Esta sillería fue realizada entre 1569 y 1570 por el maestro entallador Rafael de León, autor del relieve de *San Jerónimo penitente* situado a la derecha de la silla del Prior. Entre 1591 y 1592, Martín de Gamboa se encargó del traslado y disposición definitiva de la sillería, realizando el relieve con *San Lorenzo*, situado hoy a la izquierda de la silla prioral, así como varias cabezas de serafines y cinco mascarones (vid. AGUILÓ, 1991, pp. 121-126; PORTELA, 1994, pp. 233-234; GARCÍA-FRÍAS, 1994, pp. 390-394; BLASCO, 1999, t. II, p. 85, nota 61). En 1594, Juan Alonso de Almela menciona "[...] *28 sillas como de coro, con sus espaldares todo de nogal [...]*" (ALMELA [1594] 1962, p. 51).

<sup>1692</sup> *Idem*: 1681, fol. 48vº; 1698, fol. 60.

A partir de la edición de 1667, Santos anota la nueva disposición, cambia el término «curiosa hechura» por «curiosa forma» y añade el párrafo. Entre septiembre de 1660 y marzo de 1661 se llevó a cabo una reforma de la Iglesia Vieja que supuso la reorganización de las sillas del testero sur, cegándose entonces la ventana central con la silla del Prior (vid. ANDRÉS, 1967, pp. 116-127; BASSEGODA, 2002, p. 196). El 1 de agosto de 1661, el prior fray Francisco de Castillo informaba a Felipe IV: «[...] y por cuanto la Iglesia Vieja (o por decir Nueva) es donde se junta la Comunidad a los entierros de los religiosos, me han pedido proponga a V.M. si será de su gusto se ponga una silla para el prelado en la ventana del medio, con que queda el coro perfecto en la conformidad que está el principal coro y refectorio; puesto que por esta causa no se quita la luz suficiente a la iglesia, quedando cinco ventanas; con que parece quedar autorizado para cualquier acto público, siendo así que hasta aquí se ha hechado de menos el no haber

[...] estimable materia, y de curiosa forma, singularmente la de en medio, que està con todo cuydado labrada, y de obra mas alta, que las otras, en que se sienta el Prior. Està acomodada esta Silla en la Ventana de en medio, que se condenò para esso, porque no hazia falta su luz, por auer otras cinco Ventanas, y hazia falta la Silla, para el mayor lucimiento del Coro. [...]

---

[...] Las Ventanas salen à la fachada de Medio dia, por donde tiene mucha luz.

### Altares, y Pinturas.

Quedòse con tres Altares, que tenia antes, [...]

---

### [1667, fol. 58]<sup>1693</sup>

[...]; y en tiempo de nuestro Gran Rey Filipo Quarto se han renouado en la materia. Ay seis Gradass de laspe para subir al Altar Mayor, con sus Antepechos a los lados de lo mismo; sobre ellas se haze vn descanso capaz en la anchura, y largo; donde està el Altar, y los Presbiterios con bastante desahogo. El Altar es grande, formado de Marmol pardo; el Frontal con Caidas, y Frontaleras de laspe; y los Fluecos de Bronze dorado a fuego; assi està tambien los Altares Colaterales, aunque son mas pequeños. Los Retablos de vnos, y otros, se forman de Pilastras de laspe, con embutidos de Marmol, resaltados con proporcion; y a lo alto su Coronacion, y Frontispicio de la misma materia, con la altura, y perfeccion que pide el Arte. Los dos Colaterales estan abaxo a los lados, entre los Antepechos de la Escalera hasta la pared, sobre la primera

---

dicha silla para el superior», anotando el rey: «La silla para el prelado en la Iglesia Vieja se haga como decís». El 26 de agosto de 1661 escribe el padre Castillo: «Habiendo sabido ser gusto de V.M. que se ponga la silla en la Iglesia antigua para el prelado, se va ejecutando con toda prisa»; anotando el rey: «Espero que será de adorno a la iglesia la silla del prelado» (ANDRÉS, 1967, pp. 121-123).

<sup>1693</sup> *Idem*: 1681, fol. 48v<sup>o</sup>; 1698, fol. 60.

En este párrafo incluye Santos la mención a las reformas emprendidas en los altares, documentadas en la correspondencia entre el prior Castillo y Felipe IV. El 21 de septiembre de 1660, el prior alude a la obra en los altares como ya comenzada a falta de dinero: «Se servirá V.M. de mandar se remita algún dinero y se podrá asimismo perfeccionar el altar principal de la Iglesia Vieja»; lo mismo el 1 de diciembre de 1660: «No está en olvido la prosecución del altar de la Iglesia Vieja, en que también están trabajando algunos oficiales, aserrando las piedras necesarias. En estas obras, Señor, el gasto es forzoso V.M. es nuestro dueño y padre [...]», anota el rey: «se irán socorriendo para que se concluyan». El 25 de febrero de 1661 finalmente escribe el prior: «[...] el altar de la Iglesia Vieja esta acabado» (*vid.* ANDRÉS, 1967, pp. 117-121). Para hacerse una idea del estado previo a esta intervención contamos con el testimonio de Almela que describe con detalle la estructura y medidas de las gradass del retablo principal de la Iglesia vieja, también recuerda el órgano que ni Santos, ni Sigüenza mencionan: «Tiene esta dicha iglesia vieja un altar mayor con un retablo del martirio de San Lorenzo, de mano de un gran pintor llamado Ticiano, al cual se sube por seis gradass de jaspe leonado de 15 pies de largo y pie y medio de ancho, con sus dos barandales a los lados, y abajo de estas gradass, a cada lado está otro altar con cada un grande y hermoso cuadro muy devoto en lugar de retablo; el uno es de jesucristo en el sepulcro, y el otro de la Epifanía, y un organico que está a un lado metido en una cavidad, que hace el grueso de la pared, con un antepecho o corredor de hierro bien labrado, el cual servía a la iglesia vieja en los divinos oficios antes que la nueva se acabase, y ahora no sirve de nada, sino de apariencia» (ALMELA [1594] 1962, p. 51).

Grada. Y assi estos, como el principal, tienen en medio de sus Retablos Pinturas famosas, y muy dignas del lugar donde estan, son cinco en todas, [...]

[...] en los quales se vèn cinco Pinturas famosas, deuídas à la idea, y execucion valiente del **Tiziano**. En el Mayor, el Martirio de San Lorenço; tan al natural, y tan bien entendido, que parece se vè como ello sucediò. Es Quadro grande; y toda la luz de la Pintura, se recibe de vnos fuegos, ò luminarias, que estàn puestas en la Peana, ò Pedestal de vn Idolo, y de las llamas, que salen debaxo de las Parrillas; que como fue de noche el martirio del Santo, el Artifice aduirtiò considerado, y estudioso, la naturaleza del caso. El Santo viuo, aunque ya en parte tostado, leuanta el braço à recibir vna Corona de laurel, que le traen vnos Angeles del Cielo. Las figuras mas cercanas de los que le atormentan, y le rebueluen en las Parrillas, y atizan, y soplan el fuego, son algo mayores, que el natural, con notable artificio puestas, y se vèn todas, aunque son muchas. Ella es obra tan diuina, que aunque està de noche, puede dar luz à quantos la desean tener en el Arte<sup>1694</sup>.

<sup>1694</sup> A partir de la segunda edición Santos varia la frase del comienzo: «En el Altar Mayor està el Martirio del Inuicto Martir Español San Laurencio [...] es quadro muy grande [...]» (1667, fol. 58vº. *Idem*: 1681, fol. 48vº; 1698, fol. 60). Se trata del célebre *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano se describe en el inventario de la entrega primera de abril de 1574: "*Un lienzo grande del Martyrio de Sant Lorenzo, de noche; de mano de Tiziano, con dos columnas, friso, cornija y arquitrabe pintado de oro y azul; que tiene de alto diez y seys pies y de ancho treze, que sirve de retablo en el altar mayor de la dicha Iglesia [de Prestado]*" (ZARCO, 1930, nº 995, p. 43). Desde el 31 de agosto de 1564 está documentado el interés de Felipe II por conseguir un *San Lorenzo* de mano de Tiziano, en octubre del mismo año García Hernández, secretario del embajador español en Venecia, ofrecía la posibilidad de que Gerolamo Dente, ayudante de Tiziano, hiciera una copia del *Martirio de San Lorenzo* pintado por el maestro para la iglesia de los Crociferi de Venecia, hoy Gesuiti. Felipe II quiere la copia pero también un original, comprometiendo a Tiziano para la realización de otra versión del lienzo veneciano, realizado diez años antes: "*más que lo haga que sean diferentes el uno del otro, que desta manera puede haver dos*" (vid. MANCINI, 1998, Ap. I, nº 194, p. 314; nº 202, pp. 322-323; nº 203, p. 324. nº 204, pp. 325, Cfr. GARCÍA-FRÍAS/RODRÍGUEZ ARANA, 2003, pp. 17-20). En 1566 Vasari ve la obra en ejecución en el taller de Tiziano: "*ha in casa l'infrescrite abbozzate, e cominciate, il Martirio di San Lorenzo simile al sopradetto, il quale disegna mandare al Re Cattolico*" (VASARI/MILANESI, 1878, vol. VII, p. 457). El 2 de diciembre de 1567 Tiziano anuncia la terminación de la obra y propone la posibilidad de que su hijo Orazio realice una serie completa de pinturas sobre la vida San Lorenzo para El Escorial (vid. MANCINI, 1998, Ap. I, nº 224, pp. 343). La pintura llega a Madrid en el verano de 1568, inventariándose en el Monasterio seis años después. En agosto de 1571 Tiziano envía a Felipe II "*due stampe del disegno della pittura del Beato Lorenzo*" (vid. MANCINI, 1998, Ap. I, nº 246, p. 366), se trata de los grabados de Cornelis Cort realizados sobre composición de Tiziano, fechados en 1571 y dedicados a Felipe II con la inscripción: "*Invictiss. Philippo Hispaniarum Regi*" (Cfr. GARCÍA-FRÍAS/RODRÍGUEZ ARANA, 2003, p.21, (nota 28, p. 47.); GUTIÉRREZ PASTOR, 1985, p. 440).

Fray José de Sigüenza: "*Quedose tambien con el mismo adorno de los tres altares que se tenia antes: el mayor en que està el martyrio de San Lorenço, de mano del Tiziano, tan al natural y tan bien entendido, que parece se ve como ello fue. Toda la luz de la pintura se recibe de vnos fuegos o luminarias que estan puestas en la piana o pedestal de vn Idolo, y de las llamas que salen debaxo de las parrillas: que por auer sido de noche el martyrio del santo, considerò como valiente artifice la naturaleza del caso. El santo aunque viuo, parece tiene ya medio tostadas algunas partes: y leuanta el braço para recebir vna corona de laurel que le traen vnos Angeles del cielo: las figuras mas cercanas son algun tanto mayores que el natural, con tan lindo artificio puestas, que todas tienen luz y se veen, aunque son muchas. Es al fin el quadro tan valiente, que, aunque està de noche, ha escurecido quantos despues aca se han pintado de*

En en Altar Colateral del Euangelio, està la adoracion de los Reyes, de la mayor hermosura, y como dizen los Italianos, vageza, que se puede desear; los coloridos, rostros, ropas, y sedas, no se pueden mejora<sup>1695</sup>. En el lado de la Epistola, està el Entierro, y sepultura de Christo y enternece el coraçon à quien con atención lo mira<sup>1696</sup>. Son las figuras destos dos Quadros, como la mitad del natural, aunque las deste, vn poco mayores, que las de los Reyes<sup>1697</sup>. Sobre ellos hazen segundo cuerpo à sus Retablos, y frontispicios<sup>1698</sup>, otros dos Quadros pequeños, que diò el Rey Filipo Quarto con los de la Sacristia, de la misma estimacion<sup>1699</sup>. El vno es vn Ecce homo de medio cuerpo solo: y el otro vna Nuestra Señora de la misma medida, que le està mirando afligida, y triste<sup>1700</sup>. Todos son de mano del Ticiano, y tan admirables,

---

*muchos grandes hombres del arte, como veremos, y ninguno ha contentado tanto.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. III]1986, p. 223). Como ha estudiado Selina Blasco, en la descripción de Sigüenza destaca el naturalismo; la mención a la verosimilitud de la historia, utilizando los mismos términos aplicados al cuadro de Navarrete de *Abraham y los tres ángeles*; el uso del término artificio con un contenido visual que se relaciona con la resolución de problemas compositivos complejos; y la valentía, también en el sentido de la dificultad que supone pintar una escena nocturna considerando la "naturaleza del caso"; es decir reflejando cumplidamente la historia. Vid. Discurso XII para el testimonio de fray Lucas de Alaejos sobre el tema. Que la capacidad para pintar la noche estaba relacionada con la excelencia del artífice puede documentarse, indirectamente, a través del hecho de que esta circunstancia se mencione en inventarios de pinturas escorialenses (en el *Nacimiento de Cristo* de Navarrete, por ejemplo, se señalaba que era "pintura de noche" (vid. Discurso V). Para la valoración de la oscuridad en la pintura veneciana en general y de Tiziano en particular, vid. Discurso VI, en la descripción del cuadro de la *Oración en el Huerto*. Por último es interesante la cita de los numerosos cuadros que sobre el mismo tema que "después acá se han pintado", en clara alusión a los que fueron ocupando, hasta llegar al definitivo de Tibaldi, el retablo de la basílica escorialense. BLASCO, 1999, t. II, pp. 86-87, nota 63.

Cassiano del Pozzo: "*L'Altare grande che è una tavola fatta da Titiano, per servire all'altare grande della chiesa nuova, in che è figurato 'l martirio di S. Lorenzo di notte, ò per via de' fuochi, e lumi fà apparire le figure, che sono ad ogni modo assai scure, è di maniera men dolce degli altri quadri trà le figure, che più dan nell' occhio, è una d'un centurione e un altro, che stando a cavallo commandano a ministri, il quale è vestito all' usanza spagnola, e con un collanone di questi che hanno rinovato adesso, che chiaman fanfarone d' onde si vede come le foggie vanno, e vengono.*" (POZZO [1626] 2004, pp. 203/229).

(vid. XIMENEZ, 1764, P. I, C. VIII, p. 109).

<sup>1695</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 224: "En el colateral del Evangelio está la Adoración de los Reyes, del mismo Tiziano, obra divina, de la mayor hermosura, y, como dicen los italianos, vageza que se puede desear, donde mostró lo mucho que valía en el colorido, y tan acabado todo, que parece iluminación; lindos rostros, y hermosas ropas y sedas, que parece todo vivo, y la misma naturaleza".

<sup>1696</sup> A partir de la segunda edición suprime la frase: «[...] enternece el coraçon à quien con atención lo mira [...]» sustituyéndolo por: «[...]enternece el coraçon el modo con que està significado [...]» (1667, fol. 58vº. Idem: 1681, fol. 49; 1698, fol. 60vº).

<sup>1697</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 224: "En el lado de la Epístola está el entierro y sepultura de Nuestro Señor, también suyo, que quebranta el corazón a quien con atención lo mira; son las figuras de estos dos cuadros como la mitad del natural, aunque las de este un poco mayores que las de los Reyes". Santos sustituye la expresión "quebranta el corazón" por "enternece el corazón". Según Selina Blasco, Sigüenza había utilizado esa expresión a propósito del *Cristo a la Columna* de Tibaldi en los frescos del claustro (Discurso V); el *Cristo con la cruz auestas* de Sebastiano del Piombo (Discurso XIII) y el de Tiziano (Discurso XVII) y, en el manuscrito, en la descripción del cuadro de Navarrete del *Robo del cuerpo de San Lorenzo* (Discurso XVII), para expresar la capacidad de la pintura de suscitar la devoción: BLASCO, 1999, t. II, p. 89, nota 65.

<sup>1698</sup> A partir de la segunda edición sustituye «[...] segundo cuerpo [...]» por: «Sobre ellos hazen frontispicio a sus Retablos, otros dos [...]» (1667, fol. 58vº. Idem: 1681, fol. 49; 1698, fol. 60vº).

<sup>1699</sup> A partir de la segunda edición suprime: «[...] Filipo Quarto con los de la Sacristia, de la misma estimación [...]» (1667, fol. 58vº. Idem: 1681, fol. 49; 1698, fol. 60vº).

<sup>1700</sup> *Ecce Homo y Dolorosa*, Tiziano.

que auian de estar puestos, co- / [1657, fol. 55 v<sup>o</sup>] como Relicarios, que no se viessen, sino à deseo; porque con la estimacion, se ponderasse la excelencia<sup>1701</sup>.

### **Pinturas.**

En lo alto desta Capilla, y en lo restante del Cuerpo de la Iglesia, està repartidos mas de treinta Quadros, que la adornan con grande variedad.<sup>1702</sup> Los quatro son muy grandes, y se miran de frente; dos à vn lado, y dos à otro; en las distancias, y claros, que dexan los Arcos encima de las Sillas, que son de mucha capacidad. El vno, que està à mano derecha, como entramos por la Puerta del Claustro de los Difuntos; es la Batalla de San Miguel con el Demonio, introduzidas muchas Figuras de cada vando<sup>1703</sup>. El que le corresponde à la otra parte, es la Historia del Martyrio de las onze mil Virgines. Vno, y otro, de mano de **Luqueto**, ò **Lucas Cangiasso**, Italiano; y que descubren lo mucho que sabia, y quan diestro era en plantar las Figuras; y mostrar sin dificultad, todas las partes, con singular proporcion, y mouimiento; mas no dexan de tener algunos defectos, en la consideracion, y trato de las Historias<sup>1704</sup>.

---

Ya que Santos dice claramente que fueron dos obras donadas por Felipe IV, junto con las nuevas pinturas de la Sacristía, no parece que sean las dos pinturas hoy en el Prado que pertenecieron a Carlos V y que menciona Sigüenza en la Sacristía: «Hay una figura de nuestro Redentor, que solemos llamar Ecce Homo, y la santísima Madre que le está mirando en otro cuadro, de que también andan infinitas estampas y copias.» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 672). Las mismas que el manuscrito de Ajuda sitúa flanqueando el *Tributo de la moneda*, sobre la cuarta ventana, comenzando desde la entrada: «[...] un Ecce Homo, es de Ticiano; [...]», y sobre la sexta ventana: «[...] Nuestra Señora dolorida, es de Ticiano; [...]» (BOUZA, 2000, p. 66).

<sup>1701</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 224: “Quisiera saber algo de arte para ponderar la valentía de estos tres cuadros; paréceme que habían de estar puestos como relicarios, que no se vieran sino a deseo, y después de quitados muchos velos, porque con la estima se ponderase la excelencia, que pierde mucho de ella cuando se hace vulgar y maneja”. En el manuscrito: “[...] quisiera saber más del arte para dezir alguna cosa de estos tres quadros, una sóla falta diré que tienen que los veen todos, y quando quieren, y habían de estar más guardados y veerse como por reliquias despues de quitados muchos velos delante, Mas al fin esta es la grandeza de esta casa que a cada paso se encuentren cosas preciosísimas , que cada una pague el trabajo que costó venir a verlas”. Citado por: BLASCO, 1999, t. II, p. 89, nota 66. La idea de que la poca frecuencia de la visión incrementa la estima de la obra es una de las más queridas y repetidas por Sigüenza tanto para la pintura (*Abraham y los tres ángeles* de Navarrete) como para la arquitectura (Patio de Reyes). Una actitud opuesta representa GUEVARA, 1948, pp. 82-83: “[...]a mi parecer la Pintura y Escultura tienen en esto la propiedad que Boecio dice que tienen las riquezas, las quales juntas y encubiertas no son de ningún fruto ni efecto, sino es cuando se dividen y reparten: y así las pinturas encubiertas y ocultadas se privan de su valor, el qual consiste en los ojos agenos y juicios que de ellas hacen los hombres de buen entendimiento y buena imaginación, lo que no se puede hacer sino estando en lugares, donde algunas veces puedan ser vistas de muchos”. Citado por: BLASCO, 1999, t. II, pp. 89-90, nota 66.

<sup>1702</sup> De los “más de treinta cuadros” que menciona, solamente describe veinticuatro pinturas

<sup>1703</sup> CAMBIASO, *San Miguel*.

En la edición de 1667: El otro Quadro grande es la Batalla de San Miguel con el demonio, introducidas muchas figuras de cada vando, de los Angeles buenos, y de los que por su soberuía cayeron del Cielo; es de mano de Luqueto, ò Lucas Cangiasso, Italiano, en que se descubrió lo mucho de su talento, y bizarria

<sup>1704</sup> Aunque Santos no lo menciona, esos “defectos, en la consideración y trato de las Historias” fueron determinantes para que estos dos lienzos de Luca Cambiaso nunca se colocaran en los lugares para los que habían sido pintados: los altares grandes de las capillas laterales de la basílica, encargándose a Pelegrino Tibaldi que repitiera los temas (vid. SANTOS, 1657, L. I, D. V, fol. 19, notas 24 y 25). El *San Miguel* de Cambiaso (El Escorial, Patrimonio Nacional, Inv, nº 10034642, 450 x 290 cm.), se describe en la Entrega de 1584 como: “Otro retablo en lienço al ollio de la Cayda de Lucifer con Sanct Miguel, con una espada desembaynada en la mano derecha, de mano de Luqueto, en redondo por lo alto” (ZARCO,

1930, p. 87, nº 857; BASSEGODA, 2002, p. 212). La pintura está cortada por la parte superior por lo que ha perdido su remate semicircular, lo mismo sucede con el *Martirio de Santa Úrsula* (El Escorial, Patrimonio Nacional, Inv. nº 10034653, 507 x 238 cm.), también descrito en la Entrega de 1584: “*Otro retablo en lienzo al ollio de las Onze mil Vírgenes, por lo alto en arco, de mano de Luqueto, con milduras doradas; tiene de alto seys baras y dos terçias y de ancho quatro baras menos un dozavo*” (ZARCO, 1930, p. 86, nº 854; BASSEGODA, 2002, p. 216). El formato definitivo de los altares centrales de los lados de la basílica es rectangular, constituido por un marco sencillo dorado y rematado por frontón curvo rebajado a modo de ático. El hecho de que Cambiaso pintara los lienzos rematados en semicircunferencia pone de manifiesto un cambio en el diseño de los altares centrales con posterioridad al encargo de las pinturas, quizá debido al deseo de unificar formatos en ese tramo y hacerlos consonantes con los dos altares menores que flanquean el grande, cuyo diseño reproducen en pequeño y que se repite en los altares encastrados en los pilares de la basílica. Solamente los altares de las capillas de los extremos presentan un formato semicircular en la parte superior, en consonancia con las puertas fronteras del Claustro Principal y la Sacristía. La cuestión podría simplificarse de este modo de no haber pintado El Greco su *San Mauricio* en formato rectangular, sustituido luego por la versión de Cincinato rematada en medio punto. ¿Falló El Greco en el formato? o ¿acaso el *San Mauricio* estuvo pensado en principio para que ocupara el lugar central del *San Miguel* de Cambiaso y éste el del *San Mauricio*? aunque entonces ¿cómo se explicaría el formato semicircular del *Martirio de Santa Úrsula* de Cambiaso?. El diseño de los altares de la basílica responde a un meditado programa arquitectónico en el que la simetría y la consonancia resultan fundamentales, ahora bien el problema reside en valorar hasta qué punto existió una descoordinación entre contenido pictórico y continente arquitectónico. Podría explicarse teniendo en cuenta que Felipe II por entonces estaba en Portugal, pero también lo estaba cuando se decide el diseño para la sillería del coro y la distancia no es un problema para que el Rey confirme la traza que considera idónea. Santos elude mencionar el origen de las pinturas y aunque admite que “*no dexan de tener algunos defectos*” en general su valoración es positiva, ensalzando curiosamente el “*movimiento*” es decir aquello de lo que más parecen adolecer las figuras de Cambiaso. Con ello utiliza los mismos términos empleados por Sigüenza, aunque evita las duras críticas vertidas por éste que nos permiten entender los motivos tanto estéticos como de decoto que determinaron el rechazo de las pinturas: “*Descontentáronle mucho al Rey, así por la compostura de las historias como por el poco ornato que tienen las figuras, y un colorido muerto, sin gracia [...]*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 260), aquí se refiere tanto a los cuadros de Cambiaso como a los de Zuccari para el altar mayor. Luego sigue: “*Estas dos historias parece que las hizo no más que para ganar de comer aquel día, según están de andaderas y al parecer poco más que bosquejadas. En el cuadro de San Miguel apenas quiso poner otro ángel bueno: todos los otros son demonios fieros, desnudos, en posturas extrañas y para altar feas, poco pías. En el de las Vírgenes, aunque puso algunas, para el número que pudiera significar fueron muy pocas, y aquellas de suerte que quitan la gana de rezar en ellas, y un solo verdugo que las está descabezando (tenía bien en que entender), que, aunque la figura es airosa, es fea, mal vestida y el colorido de todo ello descolorido y deslavado, y, con todas estas faltas, no se le puede negar sino que descubren la valentía del maestro, lo mucho que sabía y cuán diestro era en plantar las figuras y mostrar sin dificultad todas las partes con singular proporción y movimiento*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 261.). Los cuatro grandes lienzos realizados por Cambiaso para la Basílica (*Santa Úrsula, San Miguel, San Juan Bautista y Santa Ana*) se concertaron en 2.500 ducados, cobrando el pintor la última libranza el 12 de mayo de 1584 (vid. ZARCO, 1932, pp. 16-17). Como señala Francisco de los Santos, *San Miguel y Santa Úrsula* se encontraban en la torre del Refectorio del Colegio (es decir la lucerna y no “*el tambor de la cúpula del patio interior que llevaba al refectorio y la cocina*” que dice MULCAHY, 1992, p. 221, nota 81), allí los había descrito Sigüenza, precisando el lugar que ocupaban: “*Antes que entremos en el refectorio que está aquí junto, será bien considerar dos cuadros que hay en el testero de la lonja o paseo, entre las tres ventanas que caen al pórtico, y otros dos que hay aquí en este mismo cimborio, porque son de grandes maestros, aunque están aquí como desterrados o, digámoslo así, como derribados de su dignidad y asientos primeros. Los que están en el cimborio son de Lucas Cangiaso, que nosotros de ordinario llamamos Luqueto; son muy grandes y rematan en vuelta o en arco, con sus guarniciones y marcos dorados: el uno, de las once mil Vírgenes; el otro, la caída de Lucifer en aquella batalla grande que hubo en el Cielo entre él y San Miguel y los de cada bando. Pusiéronse estos dos cuadros en las dos principales capillas de la iglesia, que hacen testeros en la nave principal, cruzando con la del altar mayor*” (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 260). Permanecieron en la lucerna del Colegio hasta que en 1656 se trasladan a la Iglesia Vieja bajo la supervisión de Velázquez, como dice

El otro, que està consiguiente al de San Miguel, en el claro del Arco, es el Martirio de San Mauricio, y sus Compañeros, de mano de **Dominico Greco**; obra admirable, de mucho Arte, y excelencia<sup>1705</sup>. El que le corresponde, à la otra parte, es el Martirio de San Lorenzo, de mano de **Luqueto**; de lo muy bueno que èl hizo, y que estuu puesto en el Retablo de la Iglesia Principal, sobre la Custodia, y se quedará allí, a no parecer à la distancia, pequeñas las Figuras<sup>1706</sup>. Estos Quadros estauan antes en la Sacristia de las Capas; y los dos primeros, en la Torre del Refectorio del Colegio, donde no se gozauan tan bien como aquí, que tienen buena luz.

Acompañan à cada vno, otros quatro Quadros, que llenan la distancia, que queda à los lados, y hazen muy grande hermosura à esta Pieça; vnos sobre las Sillas, y otros sobre la Faja, ò Cornisa, que dà buelta à toda ella. Sobre las Sillas, están seis Quadros con Marcos de Bron- ze / **[1657, fol. 56]** ze dorado; en que se ven las Armas, y Blasones de la Real Casa de Austria, con la disposicion genealogica, con que se han ido heredando, y juntando; tres à vna vanda, y tres à otra.

En el Testero de las Ventanas, sobre las Sillas del Prior, y Vicario, están dos Retratos; vno del Emperador Carlos Quinto, y otro de su hijo Philipo Segundo, que con los seis antecedentes, estauan antes en la Sacristia<sup>1707</sup>.

---

Santos para poderse gozar con mejor luz. Allí permanecían en 1764 cuando los describe Ximénez, el cual los describe parafraseando un poco a Sigüenza y un poco a Santos: “[...] *hay en el medio un Quadro muy grande del Martirio de las once mil Vírgenes, de mano de Luqueto: notase en él el defecto de haber pintado un solo Verdugo para sacrificar tantas víctimas; aunque es cierto no dexó de explicar en él bastante arte, dexándole grandemente plantado, y con muy airoso movimiento en el brazo*” (XIMENEZ, 1764, P. I, C. VIII, p. 114); “[...] *Después en correspondencia al Martirio de las once mil Vírgenes, hay otro Quadro igualmente grande, de la Batalla de San Miguél con el Demonio, introducidas muchas Figuras de cada vando, de los Angeles buenos, y de los que por su sobervia cayeron del Cielo; es de mano de Luqueto; y el Historiado tiene buena distribución*” (XIMENEZ, 1764, P. I, C. VIII, p. 115). Después pasan a la llamada Sacristía de las Capas, en donde los cita Vicente Poleró en su *Catálogo* de 1857, señalando que el *San Miguel*: “*Estuvo en su altar, en la basílica; pero se quitó de allí por orden de Felipe II, y ahora se guarda, con otros, en la Sala de Capas del Monasterio*” (POLERÓ, 1857, nº 488, p. 118; ZARCO, 1932, p. 9; BASSEGODA, 2002, p. 212) y *Santa Úrsula*: “*Como el anterior, estuvo en su altar, de donde se retiró, guardándose hoy igualmente en la Sala de Capas*” (POLERÓ, 1857, nº 475, p. 115; ZARCO, 1932, p. 9; BASSEGODA, 2002, p. 216).

<sup>1705</sup> GRECO, *San Mauricio*.

En la edición de 1667:

vno, que està inmediato al testero de las Ventanas al lado derecho, es del Martirio de San Mauricio, y sus Compañeros, de mano de Dominico Greco

<sup>1706</sup> CAMBIASO, *San Lorenzo*.

<sup>1707</sup> Se trata de un conjunto de ocho pinturas con marcos de bronce que comprende: dos de Juan Pantoja de la Cruz: *Grupo orante de Carlos V y su familia* (1599, óleo sobre lienzo, 180,2 x 164,5 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014042; POLERÓ, 1857, nº 468); *Grupo orante de Felipe II y su familia* (1599, óleo sobre lienzo, 177 x 161 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014043; POLERÓ, 1857, nº 474). Cuatro genealogías atribuidas a Fabrizio Castello: *Genealogía de Felipe I* (c. 1574-1599, óleo sobre lienzo, 178 x 161 cm. PN, RMSLE, Inv. nº 10014039; POLERÓ, 1857, nº 480); *Genealogía de Juana I de Castilla* (c. 1574-1599, óleo sobre lienzo, 178 x 161 cm. PN, RMSLE, Inv. nº 10014038; POLERÓ, 1857, nº 477); *Genealogía de Carlos V* (c. 1574-1599, óleo sobre lienzo, 178 x 161 cm. PN, RMSLE, Inv. nº 10014040; POLERÓ, 1857, nº 486); *Genealogía de Isabel de Portugal* (c. 1574-1599, óleo sobre lienzo, 178 x 161 cm. PN, RMSLE, Inv. nº 10014041; POLERÓ, 1857, nº 484). Dos retratos de Juan Pantoja de la Cruz, *Carlos V armado* (1599, óleo sobre lienzo, 176 x 159,5 cm. PN, RMSLE, Inv. nº 10014145; POLERÓ, 1857, nº 419) y otro de Felipe II, perdido o no identificado (*Vid.* BASSEGODA, 2002, p. 206).

---

Todo el conjunto se describe con detalle en la Entrega VIII [1611, fols. 19vº-20]: «Ocho tableros pintados de pinzel al olio en tabla que en el uno esta el Emperador nuestro señor de medio cuerpo arriba armado con un baston en la mano derecha y un bufete con cubierta de terçiopelo carmes(s)i y una celada con plumas carmesies y en otro el retrato del Rey don Philippe segundo nuestro señor de las rodillas arriba armado y con un baston en la mano derecha y calzas carmes(s)sies bordadas de oro y un bufete con sobremesa de terçiopelo carmesi y sobre él una çelada con plumas carmesies, y los seis restantes pintados en ellos los ramos y escudos de las genealogias con sus inscripçiones de la deçendencia de sus Magestades y la forma como se an de poner en los entierros a los lados del altar mayor todos con molduras de bronce dorado y varillas de hierros doradas con cortinas de maraña de seda açul con cordones y franxas de la dicha seda que tienen dos varas poco mas de alto y otro tanto de ancho los quales estan colgados en la sacristia[...]» (CHECA, 2013, p. 486).

Gracias al manuscrito de la biblioteca de Ajuda podemos precisar el orden del primer montaje en la Sacristía: «[...] ay ocho quadros grandes que ocupan los claros que ay entre las ventanas. Todos ocho son de Juan Pantoxa de la Cruz. En el primero está un retrato del emperador Carlos 5; en el segundo está el árbol de ascendencia o genealogía materna del dicho Emperador; en el tercero está pintado de rodillas dicho Emperador con la Emperatriz doña Ysabel su muger; la emperatriz doña María, su hija; y sus hermanas doña Leonor, reyna de Portugal y Francia; y doña María, reyna de Ungría; en el quarto está el árbol de la ascendencia paterna de nuestro fundador Filipo 2º; en el sexto está nuestro fundador pintado de rodillas con tres mugeres suyas, la reyna doña Ana, la reyna doña Ysabel, la princesa doña María y su primogénito don Carlos príncipe de España; en el séptimo está el árbol de la ascendencia materna de nuestro fundador; en el octavo está un retrato suyo.» (BOUZA, 2000, p. 66).

Las ocho pinturas debieron trasladarse a la Iglesia Vieja en 1656 durante la redecoración llevada a cabo por Velázquez en la Sacristía (. Pero el nuevo montaje pictórico de la Iglesia Vieja se completaría hasta 1661, el 25 de febrero de ese año el prior Castillo escribe al rey: [...] el altar de la Iglesia Vieja esta acabado y uno de los capítulos poco menos, y juntamente con esto, se han ajustado algunas pinturas para ella, de las mejores que se han buscado dentro de casa, ajustándolas a una misma medida, quedándose las mayores como se estaban; y para unas y otras se han hecho marcos nuevos a semejanza de los que tienen las del capítulo del Prior; solo falta el dorarlos; y para este gasto forzoso suplico a V.M. se sirva de socorrernos como siempre lo hace, asegurando que, a dicho de todos los que ven la obra, se podrá llamar de aquí adelante Iglesia Nueva, la que está aquí tenía nombre de Vieja.

[...] San Lorenzo, febrero 25 año de 1661. Capellán de V.M. fray Francisco del Castillo. Huélgome de que se hallen las obras en el buen estado en que decís y os agradezco el cuidado que habéis puesto en ello. El dinero se os remitirá con brevedad y os encargo se continúe el encomendarnos a Dios. El Rey

La década siguiente y correspondió a los jerónimos, de ahí seguramente la vaguedad descriptiva de Santos en la primera edición de 1657: ni precisa el orden, ni menciona los dos grupos orantes, solamente ubica los dos retratos: en el testero de las ventanas, y apunta que los seis restantes se reparten tres por cada banda: por encima de la sillería, acompañando a la dos pinturas de gran formato situadas en el centro de los claros de los arcos: el *Martirio de San Mauricio* del Greco y el *Martirio de San Lorenzo* de Cambiaso. En 1657 el *San Mauricio* figura en la pared de poniente, y el *San Lorenzo* en la de oriente, mientras que a partir de 1667 trocan posiciones. Los dos retratos se trasladan del testero a la capilla mayor, sobre los bancos de nogal; y se concreta la posición de las genealogías: precediendo a los grupos orantes que por primera vez se mencionan. El grupo de «Filipo Segundo, y sus Mugeres, a la manera que están en la Capilla mayor de la Iglesia principal en los Entierros», se coloca en la pared de oriente, a la derecha del *San Mauricio* del Greco, quedando a la izquierda la *Genealogía del Emperador*, y en el claro contiguo la *Genealogía de la Emperatriz*, es decir a la derecha del *San Miguel* de Cambiaso y en correspondencia con la puerta del Claustro principal. El grupo de «Carlos Quinto con la Emperatriz, y su hija, y hermanas», se coloca en la pared de poniente, a la izquierda del *Martirio de San Lorenzo* de Cambiaso, quedando a la derecha la *Genealogía de Felipe el Hermoso*, y en el claro contiguo, la *Genealogía de Juana de Castilla*, es decir a la izquierda del *Martirio de Santa Úrsula* de Cambiaso y en correspondencia con la puerta del Claustro de los Enterramientos. (Vid. infra, párrafo completo de la edición de 1667, fols. 59-60vº; *Idem*, 1681, fols. 49vº-50vº; 1698, fols. 61-62). Aunque esta disposición pueda parecer ilógica, en definitiva era prácticamente la única posible, ya que el gran tamaño de los lienzos de Cambiaso y el del Greco, hacia inviable volver a reproducir la disposición en línea, más lógica, que habían tenido las pinturas en la Sacristía, con los dos grupos orantes «mirándose», separados por las genealogías paternas. En la Iglesia Vieja se separan y orientan hacia el altar, replicando de alguna manera la disposición de los grupos escultóricos de la basílica, Carlos V en el lado



Encima de estos, sobre la Cornisa, à su mismo igual, està otros, que junto, con diuertir la vista, dan no poco que reparar à los entendidos; y algunos son de Autores de nombre: como de **Fray Sebastian del Piombo**, de quien ay vno de Christo con la Cruz acuestas, semejante al de encima de la Silla Prioral del Coro, de su misma mano. Otro, que dizen es de **Michael Angelo**, que es vna Imagen de nuestra Señora, con el Niño, y San Iuan, besandose; aunque ay quien diga, que mas parece obra de **Leonardo de Vins**, que no le deuio nada à Michael, aunque fuesse Angel en el Arte; ella es Pieça Estremada; presentaronsela al Rey Philipo Segundo, creio de Florencia<sup>1708</sup>. De **Andreas del Sarto**, ay vna nuestra Señora, sentada, poco menos del natural, con vn San Ioseph, y el Niño, harto graciosa Pintura, de lindo colorido, y mouimiento<sup>1709</sup>.

De vn **Michael Cusin**, Flamenco, gran imitador de la manera de Andrea del Sarto, ay tambien dos Quadros. Vno, la Historia de Daud, quando cortò al Gigante la Cabeça. Otro, de Santa Cecilia, donzella hermosissima, que està tañendo en vn Clauicordio, y algunos Angeles que cantan al son del Instrumento: muy agraciado todo, y de buen orden, y luzes. Estos estauan en la Sacristia antes. Otro ay de **Carlos Veronès**, hijo de Paulo, que es de nuestra Señora, y San Ioseph, y el Niño dormido, cosa muy bien dispuesta, y executada. Este, y otros dos, que ay en otras Pieças, vno de Santa Agueda, con el pecho cortado, y vn Angel que la està curando; y otro de nuestra Señora, que tiene à Christo Señor nuestro, muerto en sus / [1657, fol. 56 vº] sus braços, al pie de la Cruz, con vnos Angeles à los lados, muestran ser de vna misma mano, y de estimable estudio. Otros ay aqui de diferentes Autores, y Historias, que tambien hazen mucho, por el adorno, y composicion de esta Pieça; no quiero ser cansado en referirlos todos.

Solo dirè de vno, que es de **Paulo Veronès**, de las Bodas de Canà de Galilea, donde Christo està obrando el milagro de la conuersion del agua en vino, que es muy digno de aduertir. Este està acomodado

---

del Evangelio y su hijo en el lado de la Epístola. Lo que no tiene explicación es la voluntad de vincular (paradójicamente) a Felipe II con el *San Mauricio* del Greco, no solo por el rechazo que había mostrado por la pintura, conocido a través de Sigüenza, sino también porque quizá hubiera resultado más apropiado vincular al Emperador con la legión tebana y a su hijo con San Lorenzo, es decir, dejar en sus primeras posiciones los dos gigantescos cuadros.

<sup>1708</sup> Descrito por Sigüenza en la Sacristía: «De Miguel Ángel Buonarroti, que sin controversia es el primero de este coro y el Apeles de nuestros siglos, no tenemos cosa de su mano, aunque sí algunas copias de cosas suyas [...] Y otro cuadro que está en la sacristía de la misma Virgen con Cristo y san Juan, niños desnudos besándose, pieza extremada; presentáronse al rey, creio de Florencia, y aunque no estoy cierto sea de su mano, todos afirman el que la labró podía en esto competir con él: por tan valiente la juzgan los que saben del arte, aunque algunos dicen que no es de Miguel, sino de Leonardo da Vinci, que no debe nada a Miguel, aunque sea ángel en el arte. No sé que haya otra cosa porque este hombre hizo poco al óleo» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 670). Se menciona en el manuscrito de Ajuda, situado sobre la octava ventana de la sacristía, comenzando desde la entrada: «[...] Nuestra Señora con el niño Jesús y con San Juan, es de Bonaroto; [...]» (BOUZA, 2000, p. 66).

Para el cuadro, Vid. BASSEGODA, 2002, p. 211.

<sup>1709</sup> SARTO, *Sagrada familia*.

Descrito por Sigüenza en un lugar inverosímil: «De Andrea del Sarto no creo hay más de una nuestra Señora sentada, poco menos del natural, con un San José y el Niño; harto linda pieza, hermoso colorido y lindo movimiento y perspectiva. Está encima del S. Lorenzo que está sobre la pila del agua bendita, aunque no se goza mucho por la distancia, más échasele de ver la valentía y graciosa imitación de Rafael, aunque pretendió hacer camino por sí.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 2000, vol. II, p. 673).

junto al Altar del lado de la Epistola, en vn hueco donde estan vnos Caxones, en que se guardan algunos Ornamentos. Sobre ellos se vè, copioso de Figuras, con aquella nobleza, y disposicion rara, que tuuo este gran Pintor, en lo que hizo. En los que siruen à la Mesa, ay admirables Cabeças, y casi todas parecen Retratos; la de la Virgen no, porque tiene mayor decoro, y diuinidad; y siendo muy hermosa, corresponde proporcionadamente à la edad de Christo, que esta à su lado: cosa en que yerran muchissimos Pintores; que pintando à Christo en la edad perfecta, pintan niña à su Madre. Ay vna Figura en pie, vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra de fuera, y se ha suspendido à vista del miladro, que le refiere vno de los que estàn à la Mesa. Delante de la Mesa està vn Negrillo de espaldas, como siruiendo à ella, con vestido amarillo, cuyas manchas hazen gran armonia à la composicion. Las Figuras son medianas. Lo alto del Quadro, cuatro pies y medio, y siete y medio de largo. Diòle à esta Casa el Rey Philipo Quarto, con los de la Sacristia; y con todos diò ocasion à que esta Iglesia se vistiesse de la manera que està; que compuesta la Sacristia con ellos, vinieron aqui casi todos los que tenia antes, y se comodaron tan bien, que es esto de lo grande que se puede ver en esta Casa.

---

[1667, fol. 59]

**Pinturas**<sup>1710</sup>.

Ay tambien para acompañamiento, y adorno de esta Capilla, y para lo restante del Cuerpo desta Iglesia, como tiene tanta capacidad, y tan buena disposicion, mucho numero de Pinturas, que son dignas de cuydadosa aduertencia, compartidas con toda correspondencia, y medida. En la Capilla dondes estàn los Altares, ay diez. Las dos a los lados del Altar Mayor, vna Santa Catalina, que dizen es del **Ticiano**<sup>1711</sup>; otra de Christo Señor Nuestro con la Cruz a cuestras, original del **Piombo**<sup>1712</sup>. Encima del Colateral del Euangelio, ay tres, que sobre la Cornija llenan el hueco del Arco. La de en medio, es Nuestra Señora con el Niño, y Santa Isabel, y San Iuan, y San Ioseph, Copia de **Rafael**; y aun ay quien diga es original. El del lado derecho es vn San Geronimo, y al otro lado Santa Cecilia, Donzella hermosissima, tañendo en vn Clauicordio, y algunos Angeles cantando al son del Instrumento, muy agraciado todo, y de buen orden, y luzes. Es original de **Michael Cusin** Flamenco, Imitador de Andrea del Sarto<sup>1713</sup>. Al lado de la Epistola sobre el Altar, y la Cornija, corresponden a estos, otros tres. El de en medio es original de **Lauinia Fontana**, hija de Prospero Fontana, Pintor famoso en Bolonia. Es vna Historia de Nuestra Señora con el

---

<sup>1710</sup> (*Idem*: 1681, fols. 48v<sup>o</sup>-50v<sup>o</sup>; 1698, fols. 60v<sup>o</sup>-62). Incluimos el texto completo reelaborado y aumentado de la edición de 1667, aunque se repitan algunas descripciones, ya que en este punto sería de muy compleja lectura ir intercalando las adiciones. Comienza describiendo las pinturas de la Capilla Mayor.

<sup>1711</sup> (*Idem*: 1681, fol.; 1698, fol. )

TIZIANO, *Santa Catalina*.

Descrita por Sigüenza en la sacristía: «Está también allí una santa Catalina, algo mayor que del natural; [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 672). El manuscrito de Ajuda la sitúa sobre la primera ventana comenzando desde la entrada: «[...] Santa Cathalina, es de Ticiano; [...]» (BOUZA, 2000, p. 66).

<sup>1712</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1713</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

Niño dormido, y San Iuan; y San Ioseph, cosa hermosa, y de buen colorido, y dulçura; y aunque no tiene la valentia de los otros, es la que se lleua los ojos, singularmente de los que se pagan de este genero de pintar. Estimanse en Italia sus obras, por la extrañeza de ser mujer, que parece sale de su curso, y de aquello que es propio de sus dedos, y sus manos, como dixo Salomon. A los lados desta, està vna de Dauid, cortando la Cabeça al Gigante Goliath, y es original de **Michael Cusin**<sup>1714</sup>; y otra de Christo Señor Nuestro a la Coluna. Abaxo, delante de los Altares Colaterales, sobre dos bancos de Nogal, embutidos de otras maderas, con sus respaldares, en los espacios que hazen alli las paredes de la Capilla, està dos Retratos; a vna parte vno, que es del Emperador Carlos Quinto; y a la otra, otro, que es de su Hijo Fili- po [1667, fol. 59v<sup>o</sup>] po Segundo. Los Marcos de estos Retratos son de Bronze dorado a fuego<sup>1715</sup>. Estos son los que se contienen en la Capilla desde las dos Puertas, que la diuiden de lo demas.

#### **Pinturas**<sup>1716</sup>.

En el testero de la parte de las Ventanas corresponden otros de muy buena formacion, y inuentua. Son en todos cinco. En medio haze Frontispicio a la Silla Prioral, vn San Geronimo, que es de aquella manera antigua, que llamauan Mosayca, formado de varias Pedreçuelas, tan menudas como granos de anis, y de ellas, por ser de diferentes colores, hazen el rostro, el cabello, la ropa, y todo lo demas, assentandolas de por si, que es obra de mucha paciencia, y tiempo<sup>1717</sup>. A los lados de esta ay dos Pinturas muy grandes, y altas, que son originales de **Federico Zucaro**, y estauan antes en el Paseo del Colegio: la vna es del Nacimiento de Christo nuestro bien; y la otra la Adoracion de los Reyes, son de lo mejor que hizo su Autor, y està acomodadas en los Machones de las Ventanas<sup>1718</sup>. Luego junto a estas, està sobre las Ventanas de abaxo; don Quadros pequeños originales, del **Ticiano**. El vno de Christo Señor Nuestro, quando se apareció de Hortelano a la Madalena<sup>1719</sup>; y el otro de nuestra Señora<sup>1720</sup>, con que este testero està con toda autoridad, y grandeza, correspondiendo en todo al de la Capilla.

En lo restante del Cuerpo de esta Iglesia ay tambien repartidos otros diez y ocho Quadros, fuera de los referidos, que la ilustran mucho. Los quatro de ellos son muy grandes, y se miran de frente, dos a vn lado, y dos a otro, en medio de las distancias grandes que hazen los Arcos, en las dos paredes que causan el largo de la Iglesia, sobre los dos ordenes de Sillas, que corren por toda ella, y sobre la Cornija que dà buelta. El vno, que està inmediato al testero de las Ventanas al lado derecho, es del Martirio de San Mauricio, y sus Compañeros, de mano de **Dominico Greco**, obra de mucha admiracion, arte, y excelencia<sup>1721</sup>. Acompañan a este quatro Quadros menores, dos a los lados de abaxo, y dos sobre la Cornija. Los de abaxo son [1667, fol. 60] son, vno las Armas, y Blasones de la Real Casa de Austria, y otro de Filipo Segundo, y sus Mugeres, a la manera que està en la Capilla mayor de la Iglesia principal en

<sup>1714</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1715</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1716</sup> Describe ahora las pinturas en el testero de las ventanas y el cuerpo de la Iglesia.

<sup>1717</sup> *San Jerónimo de mosaico*.

<sup>1718</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1719</sup> TIZIANO, *Noli me tangere* (fragmento).

<sup>1720</sup> TIZIANO, *Dolorosa*.

<sup>1721</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

los Entierros<sup>1722</sup>. Los de arriba, vno es de las Marías al Sepulcro<sup>1723</sup>, y otro de nuestra Señora, con el Niño, y San Iuan, besandose, que dizen es de **Micael Angelo**, aunque mas parece de **Leonardo de Vins**, que no le deuì nada a Micael. Ella es pieça estimada; presentaronse a Filipo Segundo, creio de Florencia<sup>1724</sup>.

El otro Quadro grande es la Batalla de San Miguel con el demonio, introducidas muchas figuras de cada vando, de los Angeles buenos, y de los que por su soberuia cayeron del Cielo; es de mano de **Luqueto**, ò **Lucas Cangiaso**, Italiano, en que se descubrió lo mucho de su talento, y bizzarria<sup>1725</sup>. Acompañanle tambien otros Quadros; vno abaxo, que es de Armas Reales, como diximos de los pasados<sup>1726</sup>; y dos arriba, vno de nuestra Señora con el Niño en braços sentada, y San Ioseph, toda de lindo colorido, y mouimiento, obra de **Andrea del Sarto**<sup>1727</sup>; y otra de Santa Agueda con el pecho cortado, y vn Angel que la cura: original de **Carlos Veronès**, muy bueno<sup>1728</sup>.

En proporcion a estos, que hemos dicho, están los de la otra parte de las Sillas. Al de San Mauricio corresponde vno del Martirio de San Lorenço; original de **Luqueto**, tan excelente, que estuuu puesto en el Altar mayor de la Iglesia grande, sobre la Custodia, y se quedara alli, a no parecer a la distancia pequeñas las figuras<sup>1729</sup>. A este acompañan quatro Quadros, como al otro. Los dos de abaxo a los lados, son de Armas Reales, y Carlos Quinto con la Emperatriz, y su hija, y hermanas<sup>1730</sup>; y los del arriba, uno de la Adoración de los Reyes<sup>1731</sup> y otro de San Gerónimo, de muy lindo gusto<sup>1732</sup>.

---

<sup>1722</sup> Vid. *supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1723</sup> VERONÉS, Carlo, *Marías en el sepulcro*:

(*Idem*: 1681, fol.; 1698, fol. ) Esta pintura la menciona por primera vez en 1667, según Bassegoda se trataría de la pintura que se menciona en el manuscrito de Ajuda encima de los cajones de la sacristía: «[...] el segundo es el sepulcro de Christo quando llegaron a verle las Marías despues de la resurrección, es de Ticiano; [...]» (BOUZA, 2000, p. 66), identificada con *Las Marías en el sepulcro* atribuida a Carlo Veronese (óleo sobre tabla, 136 x 112 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014130; POLERÓ, 1857, nº 456; VIGNAU, nº 217). Inventariado en la Entrega II [1577]: «Otro lienço de pintura al olio de Christo nuestro Señor en el sepulchro, con las Marías y dos ángeles que tienen el sepulchro, y en lo alto otro ángel con un letrado que dize: *Et vitam resurgendo*, puesto sobre tabla, con molduras doradas: tiene de alto dos varas y quarta y ancho de vara y cinco sesmas.» (ZARCO, nº 1351, citado en BASSEGODA, 2002, p. 211).

<sup>1724</sup> Vid. *supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1725</sup> Vid. *supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1726</sup> Vid. *supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1727</sup> Vid. *supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1728</sup> Vid. *supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1729</sup> Vid. *supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1730</sup> Vid. *supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1731</sup> Adoración de los Reyes.

(*Idem*, 1681, fol. 50; 1698, fol. 61vº). La escueta descripción de Santos no permite identificar la pintura, no obstante según apunta Bassegoda podría tratarse de la *Adoración de los Reyes* de Carlo Veronese (óleo sobre lienzo, 138 x 112 cm, RMSLE, PN., Inv. nº 10014560; POLERÓ, nº 364; BASSEGODA, 2002, p. 215), de dimensiones parecidas a las *Marías en el sepulcro* también de Veronese que estaba en la pared de enfrente. Ponz ya apuntaba: «[...] la Adoracion de los Reyes, de cuyo autor no se tiene noticia, y parece de escuela veneciana.» (PONZ [1788], 1972, p. 149).

<sup>1732</sup> *San Jerónimo*.

(*Idem*, 1681, fol. 50; 1698, fol. 61vº). La escueta descripción de Santos poco ayuda para la identificación de esta pintura, no obstante, tal y como apunta Bassegoda, parece factible que se trate del *San Jerónimo en su estudio*, copia de Quentin Massys (c. 1530-1540, óleo sobre tabla, 75 x 101 cm., Museo del Prado, transferido en 1839, P02099, Inv. Gen. nº 452, BASSEGODA, 2002, pp. 99-100 y 216; PACHECO [1649] 2009, p. 542); identificada con la inventariada en la Entrega I de 1574: «Otra tabla en

El otro Quadro grande, que corresponde al de San Miguel, es del Martirio de las Onze Mil Virgenes, de mano de **Luqueto**<sup>1733</sup>; y le acompañan tambien abaxo vno de Armas Reales, que corresponde a los que hemos dicho; y ni este, [1667, fol. 60vº] este, ni el de la otra parte tienen correspondiente, porque ocupan el lugar de las Puertas<sup>1734</sup>; Arriba vno de Nuestra Señora al pie de la Cruz, con su Santissimo Hijo sobre las rodillas muerto, con dos Angeles a los lados, original de **Carlos Veronès**<sup>1735</sup>; y otro original del mismo, que es de nuestra Señora, y San Ioseph, y el Niño dormido: muy graciosa, bien dispuesta, y executada Pintura<sup>1736</sup>. Los Quadros de las Armas Reales tienen Marcos de Bronze dorado a fuego; y todos los demas los tienen tambien dorados con mucho lucimiento; con que todos ellos, que son en numero de treinta y tres, fuera de los Altares, y son en calidad, como hemos significado, aunque de prisa, hazen vn efecto admirable, para que se juzgue ser esta Iglesia de lo mas rico desta Marauilla. Hase compuesto desta suerte, despues que el Catolico Rey Filipo Quarto el Grande, diò ocasion para ello, haziendo que se adornasse la Sacristia, y los Capítulos de otros Quadros; y mandando, que los que antes estauan en ellos, y en otras Pieças, se pusiessem aqui; y apenas ha quedado Pieça en esta Casa, que no se aya mejorado en el adorno con essa misma ocasion, que este Gran Principe, en todas ha dexado señas de lo mucho que apreciava esta Marauilla, conociendola por la mejor prenda de su Monarchia<sup>1737</sup>.

---

que esta pintado Sant Gerónimo, con el dedo sobre una calabera, que tiene de alto tres pies y medio y de ancho quatro y medio: es de mano de maestre Coyntin» (ZARCO, 1930 (2), nº 886, p. 208; identificación planteada por SÁNCHEZ CANTÓN, 1944, p. 309). La identificación en el texto de Santos planteada por Bassegoda se basa en el testimonio de Ponz que en el cuerpo de la Iglesia Vieja, sobre la cornisa, y emparejado con la misma *Adoración de los Reyes* citada anteriormente, menciona: «un S. Gerónimo de escuela alemana, obra de suma prolixidad por lo acabado de la figura, y de mil cosillas que allí hay pertenecientes á los utensilios de un quarto» (PONZ [1788], 1972, p. 149). Efectivamente podría tratarse del San Jerónimo descrito por Sigüenza en la antesacristía: «[...] un cuadro de san Jerónimo excelente; parece milagroso porque yo le oí decir a Jacopo da Trezzo, que lo presentó a Su Majestad, lo había pintado un herrero de Flandes, y fue de lo primero que sacó a luz. Pudieramos decir lo del otro poeta: *Vt sic repente poeta prodirem*» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 2000, vol. II, p. 676). En 1611 vio la pintura Pacheco en la antesacristía según su propio testimonio, en el que cita a Sigüenza y explica el «milagroso» caso del herrero convertido en pintor en relación con la vida legendaria de Massys narrada por Van Mander, *Vid.* PACHECO [1649] 2009, pp. 541-542). El primero que describe con detalle la pintura es Cassiano del Pozzo, el 29 de junio de 1626: «[...] *eravi un S. Girolamo figura per quanto si scerne cavata dal naturale, che stà posto trà quantità de libri, e trà esse qualche cosa diligentissima e di colore finissimi, vedendosi quella barba tanto diligente che par che si possa contare i pelo, e il rosso del panno, che lo cuopre di colore incomparabile tengono questo quadro in stima, con dire che fusse per devotione che n'havese, ò perché per altro piacesse a Arrigo 8º d'Inghilterra, non ostante la sua rivolta, e guerra bandita, non solo all'immagine sacra mà ad ogni cosa usata dalla chiesa cattolica romana; questa sola si salvò, havendola tenuta appresso di sé sino alla norte, fù portata da non sò chi cortigiano dal quale venne portata in Spagna*» (POZZO, 2004, p. 189). Hacia 1650 la pintura seguía en el mismo lugar tal y como documenta el Manuscrito de Ajuda que permite precisar su ubicación en la pared del lavatorio, a su izquierda, sobre la puerta: «[...] está una figura o imagen de nuestro padre San Gerónimo, pintura flamenca es de mano de un herrero, que dicen se halló pintor de repente y esta imagen es la primera cosa que pintó» (BOUZA, 2000, p. 66). Según Silver la pintura del Prado sería una buena copia coetánea de un original perdido de Massys (*Vid.* SILVER, 1984, pp. 218-219).

<sup>1733</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1734</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1735</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1736</sup> *Vid. supra*, Nota edición de 1657.

<sup>1737</sup> MONTAJE DECORATIVO IMPULSADO POR FELIPE IV, *Vid.* nota.

---

### Obsequias de los Monges.

Aqui se hazen los Entierros, y Obsequias de los Religiosos, por estar esta Iglesia mas acomodada, y vecina a las Sepulturas. Y no es lo menos, que ay que ver, la religiosa / [1657, fol. 57] giosa grandeza, con que se hazen, y celebran. [...]

---

[1667, fol. 60v<sup>o</sup>]<sup>1738</sup>

Hazense en esta Iglesia, y se celebran los Entierros, y Obsequias de los Religiosos, por estar acomodada, y vezina al Claustro, donde están las sepulturas. Y no es lo menos que ay que ver, el modo con que se celebran. Concurren aqui en essas ocasiones todos los Monges, y tambien los del Colegio, aunque no es de obligacion, sino es quando es de allá el difunto; pero hazelo la consideracion de que son hermanos, y han viuido en vna misma Casa; y como son tantos, ay para que vengan vnos, y otros para que se queden, porque no le falte a la Constitucion. Iuntase con esto vna Comunidad grauissima, con que es muy de admirar en estas funciones la Religiosa grandeza con que se hazen, y celebran. [...]

---

[...] Rezan tambien aqui el de Profundis, antes de comer, por los bienhechores<sup>1739</sup>.

### Dormitorios, y Celdas.

Encima de esta Pieça, à los treinta pies, porque lo digamos desde luego, ay vn Dormitorio del mismo tamaño, con algunos adornos, [...]

---

[1681, fol. 50v<sup>o</sup>]<sup>1740</sup>

[...] y Bobeda nueva de hermosos trechos, [...]

---

[...] que sirue para los Religiosos mancebos, que están dentro de los siete años de la disciplina del Maestro, que llegan à ser algunas vezes quarenta<sup>1741</sup>. Otro ay tambien<sup>1742</sup> encima del Refectorio, y otras muchas

---

<sup>1738</sup> *Idem*: 1681, fol. 50v<sup>o</sup>; 1698, fol. 62.

<sup>1739</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 224: "Dije tambien que sirve ahora esta pieza de que se hagan en ella los entierros y obsequias de los religiosos, porque está muy acomodado, y junto de las mismas sepulturas".

<sup>1740</sup> *Idem*: 1698, fol. 62.

<sup>1741</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 224: "Encima de esta pieza, porque lo digamos de camino, está otra del mismo tamaño, que sirvió al principio de librería y ahora de dormitorio a los religiosos mancebos, que no han salido de la disciplina del maestro, donde hemos dicho pasan siete años, y son pocos para enfrenar tan

Pieças grandes, de conueniencia forçosa para la vida Monastica, y Medianas, como Celdas, y Habitaciones de Monges mas antiguos, repartidas por estos quatro Claustros, en todos sus ordenes, de mucha capacidad, [...]

---

[1681, fol. 50v<sup>o</sup>]<sup>1743</sup>

[...]; el techo de Bobedillas, y Bobedas en las mas altas, para que estèn mas reseruadas del fuego; el asseo [...]

---

[...] y aseos Religiosos, con sus Estantes de Libros, Sillas, y Pinturas, y mucho de esto, de lo que dexò el Fundador, que todo lo preuino para sus Capellanes, que con perpetuas memorias le estàn siruiendo, obligados, y agradecidos à su Catolicissimo Zelo; seria menudencia el discurrir por todas con singularidad, y referir sus adornos. Despues en resumpta particular, diremos de vna vez el numero<sup>1744</sup>.

---

[1681, fol. 51]<sup>1745</sup>

[...] diciendo solo aora, que estas, y las que estàn sobre ellas, fueron las mas derrotadas en el Incendio, por atender los Religiosos à defender lo mas principal, no cuidando de sus cosas, aunque se quedassen sin habitaciones, como sucediò, que viuieron con harto trabajo hasta que se repararon.

---

Las Puertas, y Ventanas de estos quatro Claustros, y las de las Celdas, y Salas mayores, son comunmente de proporcion dupla; fuera de las que hazen frente en los testers de los Claustros, y transitos, que son de proporcion sexquialtera, que es la altura de el ancho, y la mitad mas del ancho mismo; respondense todas en el orden, igualdad, y posicion, y à aniel, ya mirandose de frente, con tanta

---

fiera bestia como nuestra sensualidad, y hacerla obedezca a la razón, y que, siquiera por la costumbre, camine por buena senda". Sobre esta dependencia: HERRERA [1589] 1998, fol. 17: "Dormitorio de novicios"; ALMELA [1594] 1962, p. 52: "una gran pieza de la misma anchura, y largo de la iglesia vieja, a quien corresponde encima, sino que es cubierta de madera muy gruesa como medias jácenas en lugar de cuarterones, con su cubierta de tablas clavadas con cinta saetí, que sirve de dormitorio de novicios, donde hay 17 camas para ellos. Hay en esta pieza dos grandes y devotos cuadros al óleo y un crucifijo grande muy ligero hecho en las Indias de calabazas de aquella tierra".

<sup>1742</sup> A partir de la edición de 1681 añade: «Otro ay tambien renouado encima [...]

» (1681, fol. 50v<sup>o</sup>. Idem: 1698, fol. 62.

<sup>1743</sup> Idem: 1698, fol. 62.

<sup>1744</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 224: "Sin esto, hay otro dormitorio encima del refectorio, y otras piezas grandes de servicios forzosos para la vida monástica; sería menudencia y enfado discurrir por todas y decir los adornos que hay en cada una, basta tocar las partes de más consideración". El dormitorio situado encima del refectorio aparece en HERRERA [1589] 1998, fol. 17, señalado en el segundo diseño, con la letra Q.

<sup>1745</sup> Idem: 1698, fol. 62 v<sup>o</sup>.

hermosura, que no ay cosa en ellas, que no muestre grande cuydado, y acuerdo<sup>1746</sup>. La misma Architectura de estos tienen, los otros quatro Claustros pequeños, que corresponden à la vanda del Norte, [...]

---

[1681, fol. 51]<sup>1747</sup>

[...] con la misma blancura en las Paredes, y las caydas de Ladrillos, y Azulejos, y [...]

---

[...] con la diferencia que veremos despues; ahora entremos en el Principal del Conuento.

[1657, fol. 57 vº]

#### DISCURSO XI.

##### Del Claustro Principal del Conuento.

FACIL Es de conocer, por las señas en la Estampa, qual es el Claustro Principal, y la posicion, y sitio que tiene en esta Marauilla. Lo grande de su capacidad, y estension, y lo superior de su Architectura, dan à entender, que no puede ser otro, sino aquel que al lado del Templo, toma tanto como los quatro, que hemos referido, y se adelanta en primor a quantas Fabricas nos refieren las Antigüedades. Reparese en aquel Quadro hermoso, y dilatado, y se verá, que aun en dibujo, ensancha el coraçon enamorando los ojos; que será visto como èl es en si. Yo confieso, que nunca me ha cansado el verle; siempre le hallo extraño, y nueuo en la grandeza, y perfeccion; y aora temo el descriuirle; porque no es possible, que signifique la pluma, lo que descubre en èl la vista, sin confundirse en tanta variedad<sup>1748</sup>.

---

<sup>1746</sup> SIGÜENZA, 1986, p. 225: "Las puertas y ventanas de estos cuatro claustros, las de las celdas, y de las piezas mayores, de ordinario son en proporción dupla, salvo las que hacen frente en los testers de los claustros y tránsito, que son proporción sexquialtera, porque son comunes, y porque ocupasen más el ancho, de suerte que tienen de alto el ancho y más la mitad del mismo ancho. Respóndense todas, así en los niveles y plomos, cayendo las altas sobre las bajas, claro con claro y macizo con macizo, como en el mirarse de frente a frente unas con otras, con mucha hermosura y orden, de suerte que no hay cosa sin acuerdo".

<sup>1747</sup> *Idem*: 1698, fol. 62 vº.

<sup>1748</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 62 vº). En cuanto a la denominación del Claustro principal del convento, Diego Pérez de Mesa en la primera descripción de El Escorial redactada en 1587 y publicada en 1590, comenta que lo "[...] llaman *Patio Real* [...]" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 143). Fray José de Sigüenza en el Discurso III (L. IV) había explicado la diferencia entre claustro y patio, precisando ahora qué parte debe denominarse propiamente claustro en los edificios religiosos en general y en particular en los monasterios jerónimos: "*Una de las cosas más importantes y sagradas que hay en las religiones son los claustros; y en la orden de San Jerónimo el todo, como si dijésemos, y el ser de ella, donde como en la misma iglesia se guarda siempre silencio, y en particular en el bajo, que, aunque en todas nuestras casas de ordinario hay más de un claustro (en todas hay dos y en muchas tres), el en que viven los religiosos y donde tienen la mayor parte de las celdas, por donde andan las procesiones y se entierran los religiosos es el que tiene nombre de claustro, donde corren las leyes del silencio y otras observancias.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 225). Santos



## Diferencia entre el descriuir, y ver.

Quien mira presente vna Fabrica semejante, de vna vez goza en los ojos, la formacion de su Architectura, y ornato; mas quien la describe, ha de vsar de muchos terminos, y oscuros; y aunque mas haga el estudio, es forçoso que canse, y que se canse; y viene à conseguir, el dar noticia del Edificio, sin aquel gusto que se tiene, en verle; que es harta pena para quien desea el acierto en estos empeños; y para mi lo serà, el no acertar à satisfacer à la atencion, en lo escrito, como pudiera la vista de tanto assumpto<sup>1749</sup>.

## Quadro del Claustro<sup>1750</sup>.

Es este ostentoso Claustro, quadrado, de poca, ò casi imperceptible diferencia; que en los Lienços, que van de Norte, à Sur, tiene de Pared, à Pared, dozientos y diez pies [58,8 m.]; y en los otros dos, que van de Oriente, à Poniente, dozientos y siete [57, 96 m.], poco mas, ò menos. El Andito, ò el An- cho, / [1657, fol. 58] cho, desde la Pared de adentro, por lo baxo, hasta los Antepechos, tiene veinte y quatro pies [6, 72 m.]; y de alto veinte y ocho [7,84 m.], y algo mas. Forman sus quatro Fachadas, dos ordenes de Pilastras, Columnas, y Arcos de grandissimo brio, y vizarria<sup>1751</sup>.

## Ordenes de Architectura.

---

omite esta explicación terminológica con la que Sigüenza iniciaba su descripción del Claustro, y nos remite de nuevo al *Séptimo Diseño* de Herrera a través de la versión de Villafranca incluida en todas las ediciones de la *Descripción*. Afirma que las dimensiones del Claustro principal se corresponden con los cuatro claustros chicos, idea que Sigüenza expresaba de forma más matizada: "[...] mirada la caja y el claro de pared a pared, tiene algo más que los cuatro claustrillos de que hemos hablado en el discurso pasado." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 225).

Cuando describe la escalera utiliza también el tópico: "*Finalmente, es toda ella de una pieza que los que por momentos subimos y bajamos por ella no nos hartamos de mirarla.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 229).

François Bertaut: "*Como Felipe II tuvo principalmente la intención de hacer allí un convento, lo más bello, sin duda, es la iglesia y el claustro de los frailes [...]*" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455).

<sup>1749</sup> (Idem: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.: 1698, L. I, D. XII, fols. 62 vº- 63).

<sup>1750</sup> Las dimensiones del Claustro principal del convento se presentan desde los primeros proyectos de Juan Bautista como una especie de referencia fija que condicionará el desarrollo definitivo de la Basílica y de los claustros chicos, como se pone de manifiesto ya desde el croquis de fray José de Sigüenza.

El padre Juan de Mariana: "*En la otra parte del monasterio se extiende a oriente y mediodía el claustro mayor, circuido todo de un elegante pórtico [...]*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553)

<sup>1751</sup> (Idem: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.: 1698, L. I, D. XII, fol. 63).

En cuanto a la forma y medidas del claustro, Lhermite apuntaba: "[...] tiene una longitud o travesía aproximada de 200 pies [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 316). Juan Alonso de Almela considera el claustro cuadrado, con 210 pies cada lado y 20 pies la anchura del andito: "*Tiene este gran patio doscientos diez pies de lado de su cuadro y de ancho de los corredores de veinte pies, todo de bóveda muy fuerte [...]*" (ALMELA [1594] 1962, p. 48). También Pérez de Mesa lo considera cuadrado: "*Este claustro es cuadrado, y muy grande [...]*" (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 143). Fray José de Sigüenza es el primero en precisar la pequeña diferencia existente entre los lienços: "[...] es cuadrado de poca o casi imperceptible diferencia. En los lienços que van de Norte a Sur tiene ciento diez pies de pared a pared, y en los otros dos, que van de Oriente a Poniente, doscientos siete, poco más o menos; el andito o el ancho de la pared a los antepechos (voy hablando del suelo bajo) tiene veinticuatro pies, y de alto algo más de veintiocho [...]" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 225). Los "ciento diez" que anota Sigüenza se deben a una equivocación o errata que Santos corrige. Según Javier Ortega las medidas reales del Claustro son empezando por el lado mayor, que es el occidental: 210 2/3 pies; seguido del lado oriental: 210 1/2 pie; siendo menores los lados meridional: 210 1/3 pies y septentrional: 210 1/5 pies. (vid. ORTEGA, 2000, p. 79). Santos corrige y repite sin cambios las cifras dadas por Sigüenza e introduce como novedad los términos "*grandissimo brio, y vizarria*" para calificar la disposición y efecto de las arquerías.

El primer orden es Dorico; el alto, y segundo es Ionico, parecidos en la proporcion, y tomados de la del hombre, que responde à seis altos del mismo pie<sup>1752</sup>. En el primero, en doze Pilastrones quadrados, que tiene por cada lado, con su Basa, y Chapitel, arriman doze Columnas Doricas, sobre vn Pedestal de cinco pies, con Basa, y Cornixa, en la medida diagonal del Arte, que resalta del Pilastron, pie y medio<sup>1753</sup>. Las Columnas son de media caña, y de entero assiento; y sobre sus Chapiteles corre el Alquitrave, Friso, y Cornixa, con la diferencia, de Gotas, Triglifos, y Metopas, y las demas partes muy bien consideradas, y entendidas. Los claros de los Arcos, tienen de alto, desde el Antepecho, que iguala al Pedestal, veinte pies [5,6 m.], y de ancho la mitad [2,8 m.]<sup>1754</sup>. Por la parte del Andito, y de la Procession, tiene otro Pilastron

<sup>1752</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 63). Herrera no hace mención a los órdenes, ni en general a la arquitectura del claustro, tampoco Pérez de Mesa, que simplemente señala que hay: "[...] *dos ordenes de corredores muy altos*." (PÉREZ DE MESA [1590] 1966, p. 143). Sí lo hacen Lhermite: "[...] *su arquitectura es dórica y jónica o eólica* [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 316), Cabrera de Córdoba en verso: "[...] *es de fábrica bella y excelente; / a dórico y a jónico labrado* [...]" (CABRERA [c.1590] 1975, p. 142) y Juan Alonso de Almela: "[...] *los pilares y obra de abajo de obra dórica y los altos de jónica*." (ALMELA [1594] 1962, p. 48). Sigüenza es el responsable de la descripción más elaborada y compleja que simplifica Santos sin aportar mayores novedades: "*El orden primero es dórico, y el del alto es jónico, porque son muy hermanos, y entrambos, en lo que toca a la proporción de las columnas, harto parecidos, y tomados de la del hombre, que responde a seis altos del mismo pie, y se toman licencia para llegar a siete, aunque está con más licencia en el jónico*." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 225). La clásica referencia a las proporciones antropomórficas de las columnas, así como el hermanamiento entre el dórico y el jónico, habitual en la tratadística renacentista, lo extrae Sigüenza de Vitruvio cuando refiere que en el templo dórico: "[...] *como quisiessen assentar columnas, y no tuviesen medidas dellas, buscando como se pudiesen hazer, para que fuesen provechosas para sufrir la carga, y pareciessen bien, midieron la planta del pie del hombre, y como hallassen el pie ser la sexta parte de su altura; assí lo usaron en la altura de la columna, y quanto hizieron gruesa la columna en lo baxo, esto seys vezes dieron al alto della con el capitel, y assí la columna Dorica començo a tomar la proporcion del cuerpo del hombre, y començo a parecer firme y hermosa en los edificios* [...]" Los sucesores *passaron mas adelante la elegancia y subtileza de sus juyzios con traças mas generosas. Ordenaron siete diámetros de grueso en la altura de la columna Dórica* [...]" (VITRUVIO/URREA [1582, L. IV, C. I] 1978, fol. 48-48 vº).

<sup>1753</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 63). Con respecto a los pilares, Juan Alonso de Almela contabiliza "[...] *44 pilares por la parte de adentro, muy gruesos y cuadrados, y por la parte del lindo jardín que hay en medio sale de cada pilar una media columna que llaman ática, que hace trabazón con la obra; así en lo bajo como en lo alto* [...]" (ALMELA [1594] 1962, p. 48). Lhermite también alude a los pilares aunque no contabiliza su número: "[...] *con grandes pilastrones cuadrados y algunos redondos con mediorrelieves* [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 316). Fray José de Sigüenza: "*Tiene por cada lado, contando los rincones o ángulos, doce pilastrones cuadrados con su basa y capitel; por la parte de adentro (dentro llamo lo que cae al jardín) donde tiene la fachada, y la vista se levanta un pedestal de cinco pies y más en la medida diagonal que pide el arte, con basas y cornisa, bien labrado, que resalta pie y medio del pilastrón* [...]" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, pp. 225-226). El comentario a la "*medida diagonal que pide el arte*" que recoge Santos, nos remite al Libro IV de Serlio, en concreto la lámina en la que representa juntos los cinco órdenes, señalando en el pedestal dórico: "*Proportione diagonea*" y explicando que "[...] *el Piedestral Dorico sera tanto mas que vn quadro quanto sera vna linea hechada de angulo a angulo en el quadro perfecto. Y esta linea despues de endereçada sobre el derecho sera su alto*" (SERLIO/VILLALPANDO [1552] 1990, fol. V).

<sup>1754</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 63). Fray José de Sigüenza: "[...] *y sobre él carga una columna de media caña, con su basa y capitel de orden, como digo dórico* [...]" el claro del arco tiene en alto, desde el antepecho, que es igual con el pedestal, veinte pies, y de ancho la mitad. Encima corre por los capiteles de las columnas el arquitrabe, gotas, triglifos y metopas desnudas, y la cornisa con sus partes bien consideradas y de buena salida." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 226). En el manuscrito original Sigüenza había escrito: "[...] *encima corre por los*

cuadrado de suficiente relieve, que sube hasta la Imposta; y en la Pared de enfrente corresponde otro con medio pie [14 cm.] de relieve, y va haciendo sus Arcos, respondiendo a los claros, Capillas, y Bobedas, de Piedra, todo bien labrado, y de mucho primor, y excelencia. La altura de este primer orden, fuerte, y hermoso desde el suelo, hasta el Abaco de la Cornixa, es de treinta pies [8, 4 m.] justos<sup>1755</sup>.

Sobre la Cornixa assientan los Pedestales del segundo, que es el Ionico, y los Antepechos, que guardan lo mismo en todo, que el de abaxo, salvo, que el Antepecho, y Pedestal, no tiene mas de quatro tercias. Hazense en él los Pilastrones tambien cuadrados, y Columnas de media caña, con todos los demas miembros, y partes de este orden, guardados con tan singular estudio, como en todo lo demas de la Fabrica<sup>1756</sup>. La Coluna con su Pedestal, Basa, y Chapitel, tiene de alto veinte y dos pies [6,16 m.]; y el resto, hasta / [1657, fol. 58 vº] hasta la Cima, o Macheta, es de quatro [1,12 m.]. Los Claros de los Arcos, son lo mismo, que los de abaxo, de a diez pies de ancho, y el alto, el doble, contando el Antepecho<sup>1757</sup>.

### Ventanas del Claustro.

Vnos, y otros tienen Ventanas verdes, y grandes, hasta la Cornixa, y de alli arriba Vidrieras, que fuera de abrigar mucho el Claustro, y defenderse de los rigores del Inuierno, y conseruar las Pinturas, que

---

*capiteles de las columnas su Alquitrave y gotas, luego el friso con sus triglifos sin que tengan nada las metopas, y tras esto su cornisa, con todas sus partes y miembros bien proporcionados y entendidos"* (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 97, nota 9).

<sup>1755</sup> (Idem: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 63). Juan Alonso de Almela había descrito la articulación de los anditos: "[...] como por capillas, de pilastra a pilastra haciendo un arco [...]" (ALMELA [1594] 1962, p. 48). Fray José de Sigüenza: "Por la parte del andito y de la procesión tiene otro pilastrón cuadrado, de una cuarta de pie de relieve, que sube hasta la imposta [...] Responde en la pared de enfrente, en la misma proporción del antepecho y pilastra, otro pilastrón de la misma piedra con medio pie, digo con menos, de relieve, y va haciendo sus arcos respondiendo a los claros, capillas y bóvedas de piedra, todo bien labrado y con mucha gracia. [...] Viene todo este orden desde el suelo primero hasta el ábaco de la cornisa, justos treinta pies [...]". Santos sustituye el término "mucha gracia" por "mucho primor, y excelencia" y suprime la referencia de Sigüenza a la particular solución de esquina: "Los pilastrones de las esquinas son doblados, para que respondan con sus columnas y pilastras dentro y fuera, y para el ángulo de adentro en los arbotantes." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 226).

<sup>1756</sup> (Idem: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 63). Fray José de Sigüenza: "[...] sobre ella asientan los pedestales del segundo y los antepechos, que, como dije, es orden jónico, y guarda lo mismo todo que el bajo dórico, salvo que el antepecho y pedestal no tienen más de quatro tercias. Hace sus pilastrones cuadrados y columnas de media caña, con todos los demás miembros y partes que pide este orden, que se han guardado en toda esta fábrica con singular estudio [...]". Santos suprime el comentario que hacia Sigüenza a continuación, en el que criticaba las licencias cometidas por otros arquitectos: "[...] sin añadir ni componer, como han hecho otros arquitectos atrevidos, sin guardar el respeto que se debe al arte y a los antiguos, que tan bien entendieron esto." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 226).

<sup>1757</sup> (Idem: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 63). Fray José de Sigüenza: "La columna con su pedestal, basa y capitel, tiene de alto veintidós pies; el resto todo, hasta la cima o mocheta, cuatro pies. Los claros de los arcos son los mismos que los bajos de a diez pies, y el alto en doblo, contando con ello el antepecho o midiendo desde el suelo; de suerte que tiene tres pies y medio menos de alto, por razón que quedase más abrigado, que en tierras frías se ha de tener cuenta con esto [...]" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, pp. 225-226).

Javier Ortega

fueron los motiutos de ponerlas<sup>1758</sup>: es lo mismo andar por èl, que por vnas Galerias espaciosas, desahogadas, y graues; y en lo exterior hazen vna vista admirable. En este orden alto, por las Paredes de dentro, responden tambien à los Claros, otros Cerrados, que de la Imposta arriba, en los dos Paños de Mediodia, y Oriente, hazen Ventanas abiertas, con Antepechos de hierro, que dan luz à los quartos de las Celdas altas; y en los del Poniente, y Zierzo, estàn cerradas, haziendo sus Compartimientos en ellas, y dexando abaxo vnos Quadros, de Coluna à Coluna, de muy luzido Estuque<sup>1759</sup>.

### **Corredor del Claustro.**

Por remate de este segundo orden Ionico: y por adorno de todo el Claustro, se levanta vn Antepecho abierto, encima de la Cornixa, con Balaustres, y Pasamanos, hasta los Pedestales, que à trechos cargan à plomo sobre los Pilastrones, y Columnas, y encima sus Acroteras, ò Almenas, y Bolas, que le rematan con toda Magestad, y Realeza. Desuerte, que desde el assiento de los Pedestales baxos de este segundo orden, hasta el Pasamano del Antepecho, ay treinta pies [8,4 m.]; y en todas las fachadas de esta Arqueria, desde el fundamento a la altura, sesenta [16,8 m.] justos; guardando todo, tantan proporcion, y medida, que sin duda es esta Fabrica de las mas bien entendidas, y puestas en Arte, que se conocen<sup>1760</sup>.

---

<sup>1758</sup> En el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años [1681-1687] del priorato del Rmo. Fr. Francisco de los Santos así en la hacienda como en la fábrica* (RBME, Caja XVIII-50,1), publicado por Gregorio de Andrés, se refieren las mejoras en el Claustro principal del convento después del incendio de 1671: «[...] le hizo lavar y blanquear y poner vidrieras en las ventanas altas, que estaban cerradas con sobrepuestos de pedazos de tablas que afeaban mucho. Hizo dar de verde a todas las ventanas [...] y reforzó las ventanas altas del lado de oriente con 22 barras de hierro dos en cada una, que las cogen de arriba abajo para asegurar de los aires fuertes que hieren en ellas más continuamente y lo necesitaban mucho» (ANDRÉS, 1967, p. 132).

<sup>1759</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 63 vº). Fray José de Sigüenza justifica el hecho de que los arcos tengan "tres pies y medio menos de alto" para protegerse del frío en el invierno, y señala que: "[...] aun despues acá se determinó echar ventanas de madera con sus tableros de nogal bien labrados, y de la parte que les da el sol y el agua, dado de color verde, para que sea más durable y se defienda la madera; y así queda hecho el claustro por los treinta pies; unas galerías cerradas y guardadas en el invierno de los aires fríos, y en el verano del sol; de suerte que es ir por él como por una celda larga y espaciosa, cosa por extremo acertada, de mucha grandeza y provecho; por las paredes de dentro de este alto, hace lo mismo que en el de abajo, respondiendo a los claros otros cerrados, que de la imposta arriba en los dos paños de Mediodía y Oriente, hacen ventanas abiertas para dar luz a los callejones de las celdas altas que están en ellos, y tienen sus antepechos de hierro; en los otros dos, que son el de Poniente y Cierzo, las tiene cerradas, haciendo sus compartimientos en ellas, porque corre por todo el claustro una cornisa igual con los capiteles de las pilastras, y así dejó hecho un cuadrado de columna a columna, que está enlucido de estuque." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, pp. 226-227). Según el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibió esta real casa*, durante los seis años del priorato de Francisco de los Santos (1681-1687): "Al claustro principal le hizo lavar y blanquear y poner vidrieras en las ventanas altas, que estaban cerradas con sobrepuestos de pedazos de tablas que afeaban mucho. Hizo dar de verde a todas las ventanas [...] y reforzó las ventanas altas del lado de arriba abajo para asegurar de los aires fuertes que hieren en ellas más continuamente y lo necesitaban mucho." (ANDRÉS, 1967, p. 132).

<sup>1760</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 63 vº). Ya Juan Alonso de Almela había denominado "corredor" al ático del Claustro, siendo el único autor que anota que toda esa parte está forrada de planchas de plomo: "[...] encima de la cornisa en derecho de cada pilar, salen otros tantos pedestales con sus grandes bolas por remates, y de uno y otro un orden de corredores o antepechos balaustrados, y los terrados de estos dichos corredores están por encima solados o forrados de grandes planchas de plomo por amor de las aguas, con un canal de plomo en derecho de cada pilar." (ALMELA [1594] 1962, pp. 48-49). Lhermite: "[...] sobre este conjunto antepechos y balaústres que lo

## Puertas que estàn en el<sup>1761</sup>.

En el Andito de abaxo tiene este Claustro en su contorno seis Puertas de vna misma igualdad, y medida; de anchura de ocho pies [2,24 m.], y proporcion dupla. Por la parte del Norte, la de la Iglesia Principal, que es por donde sale la Procecion, los dias Festivos, y en otras ocasiones, à dar buel- / [1657, fol. 59] buelta al Claustro. Por la de Oriente, al principio la de la Sacristia, y otra en correspondencia, à lo vltimo del lienço. Por la de Mediodia, la de los Capítulos; y por la del Poniente, la de la Iglesia Antigua, y la del Recibimiento de la Porteria, de quien ya hizimos mencion<sup>1762</sup>.

## Escalera Principal.

En medio de estas dos Puertas del Poniente, se hazen cinco Arcos grandes, cuyos abiertos claros siruen, los dos para Transitos à los Claustros pequeños; y los otros tres son de la Escalera Principal, que es vna de las cosas mas bien executadas, que ay en esta Fabrica; traza de vn **Bergamasco**, ingenioso en Architectura, y Pintura. Todo el quadro de la Caxa de esta Escalera, tiene desde la entrada hasta el testero, quarenta y cinco pies [12,6 m.], y de ancho quarenta [11,2 m.]. La entrada para subir de el Claustro baxo, al alto, no tiene de distancia, sino lo que responde al Claro de los Arcos; mas en passando los dos Pilastrones, no ay Escalon ninguno, que no tenga mas de diez y seis pies [4,48 m.] de largo, y son veinte y

---

*embellecen grandemente.*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 316). Fray José de Sigüenza: "Por remate de este segundo orden jónico, y para adorno de todo el claustro, se hizo un antepecho encima de la cornisa abierto, y con sus balaustres y pasamanos, asentado a plomo sobre los pilastrones y columnas, otros pedestales, que son la fuerza del antepecho, haciendo sus resaltes y guardando el mismo orden que los bajos; encima de ellos están las almenas o acroteras con bolas, que les sirven de remate. De suerte que desde el asiento de los pedestales bajos de este segundo orden jónico hasta el pasamanos de este antepecho hay justos otros treinta pies; y en toda la fachada de esta arquería justos sesenta, guardando todo mucha proporción y medida. Y así es, que este claustro es una de las cosas más bien entendidas y puestas en arte y de mayor grandeza que ahora conocemos, no solamente en España, que eso ya se ve, sino en Italia, y adonde más se sabe qué cosa es buena Arquitectura, y cuando ésta se perdiese, se conservaría en él, en cuanto a lo que a estos órdenes toca, porque no tiene cosa que ofenda ni miembros de más ni de menos, con las medidas y proporciones tan puestas en razón y bien advertidas, cuanto en alguna de las fábricas tan veneradas de nuestros anticuarios se puede desear." (SIGÜENZA [1605, L. IV. D. IV] 1986, p. 227).

<sup>1761</sup> Este epígrafe al margen se suprime a partir de la segunda edición.

<sup>1762</sup> (Idem: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.: 1698, L. I, D. XII, fol. 63 vº).

Ya Herrera en el Sumario señalaba la función procesional del Claustro principal del convento: "Claustro grande adonde se hazen las procesiones [...]" (HERRERA [1589] 1998, fol. 10 vº). Fray José de Sigüenza: "Por este claustro hacemos las procesiones los días de fiesta principales, porque las de los difuntos y otras más ordinarias se hacen por los dos claustros pequeños, donde nos enterramos, o por el cuerpo de la iglesia, que hay harto espacio para ellas y parecen muy bien. Las piezas que rodean este claustro en el bajo por la parte del Norte está la iglesia, y se entra en ella por una puerta grande que responde al claro del arco; por la de Oriente, la sacristía, con el zaguán y servicios y otra al fin, en la misma proporción y correspondencia. Por el lienzo de Mediodía, los capítulos y celda baja del Prior, con otra puerta en el medio del lienzo, por donde se entra en los capítulos; [...] Por el lienzo de Poniente está la iglesia pequeña, que sirvió de prestado, y la entrada del zaguán o rescibo [...] y también tienen otras dos puertas grandes en mucha correspondencia, que se miran con las otras dos del paño de Oriente; de suerte que tiene el claustro bajo seis puertas grandes de una misma medida, de a ocho pies en ancho y proporcion dupla." (SIGÜENZA, 1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 227).

El padre Juan de Mariana: "Abrense debajo de este mismo pórtico puertas que conducen á varias piezas del convento, tales como refectorios particulares, y á la sala donde celebra sus sesiones el cabildo, piezas sobre las cuales descuella por su elegancia y su grandeza la que á manera de erario sagrado contiene los ornamentos y alhajas consagradas al culto [Sacristía]" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554).

seis los que se suben por derecho, repartidos en dos descansos que se hazen, vno à los treze, y otro à los otros treze, hasta los quinze pies [4,2 m.] de altura. El segundo descanso, ò Mesa, toma desde el Escalon à la Pared, doze pies [3,36 m.], y de trauesia algo mas de quarenta; en cuyos extremos dà entrada à los Claustros pequeños para el segundo orden de sus Anditos<sup>1763</sup>.

### **Diuisión de la Escalera.**

Partese aqui la Escalera en dos ramos, que bueluen, vno sobre la mano derecha, y otro sobre la izquierda; y subiendo hasta el Claustro Grande, hazen en medio otro descanso à los treze escalones de vna, y otra parte, de suerte, que en treinta pies de altura ay cinquenta y dos Escalones, y quatro Mesas, con que quedò llana, facil, alegre, clara, hermosa, y con todas las demas partes que ilustran vna Escalera, tan dificil siempre de acertar. Las Gradasson todas enteras, de vna pieça, y buena piedra, y los Antepechos tambien, con faxas, y compartimientos de graue disposicion. En los Arcos colaterales, y en el Testero de los quinze pies, se hazen vnossNichos grandes, con / [1657, fol. 59 vº] con sus assientos, desde donde se descubre todo el Claustro, Fabrica, Adornos, Pinturas, Fuentes, y Iardines<sup>1764</sup>.

### **Bobeda.**

---

<sup>1763</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 64). Jehan Lhermite: "[...] se sube por una grande y espaciosa escalera de muy bella e ingeniosa invención todos cuyos peldaños son de piedra de una sola pieza, y tiene esta escalera una longitud aproximada de 15 pies [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 317). Fray José de Sigüenza: "En medio de estas dos piezas se hacen cinco claros o arcos abiertos; los dos sirven de tránsitos para los claustros pequeños desde el grande, que son también de piedra, bien labrados, guardando el orden del antepecho, que va respondiendo de una y otra parte. Los otros tres sirven a la escalera principal, que es una de las cosas bien acertadas y hermosas que hay en esta fábrica. La traza dio un Bergamasco, hombre de mucho ingenio en pintura y arquitectura. Tiene esta escalera de cuadro en toda la caja, por la entrada hasta al testero, que podemos llamar lo largo, cuarenta y cinco pies; por el ancho, cuarenta; la entrada para subir del claustro bajo no tiene sino lo que responde el claro de los arcos, ni se le pudo dar más sin corromper el orden de la arquitectura, que viene corriendo con gran uniformidad, ni se podía disminuir en unos para dar a otros, sin notable fealdad.

En entrando por el arco y pasando los dos pilastrones, tiene de ancho cada escalón más de dieciséis pies. Sube derecha con solo este orden hasta quinze pies en alto, con veintiséis escalones, haciendo una mesa a los treze y luego a otros trece otro descanso y mesa grande, que toma todo el ancho del cuadro, que, como dije, tiene algo más de cuarenta pies de traviesa y doce desde el escalón a la pared. Siempre advierto que en estas medidas no se fíen mucho del pitipí de las plantas que están en las estampas de Juan de Herrera, que, por ser tan pequeño, no puede ser muy fiel. Por esta mesa se entra a los quinze pies de los claustros pequeños [...]" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 228).

<sup>1764</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.: 1681, L. I, D. XI, fol.; 1698, L. I, D. XII, fol. 64). Fray José de Sigüenza: "[...] se parte la escalera en dos ramos o brazos; el uno vuelve sobre la mano derecha, y el otro sobre la izquierda, y suben hasta el claustro grande, haciendo en medio, a los treze escalones, otro descanso de cada parte, como en el ramo que subió derecho. De suerte que en treinta pies de alto hay cinquenta y dos escalones y quatro mesas, y así quedo llena, suave, apacible, alegre, clara, hermosa, desenfadada y con todas las buenas partes que se pueden desear en una buena escalera, parte tan principal y tan dificil de acertarse en los edificios. Las gradasson todas enteras, de una pieza y buena piedra; los pasamanos, de la misma manera, con buenas fajas y compartimientos y otros adornos, porque en los arcos colaterales de la entrada, sobre donde revuelven los dos brazos de ella, están unos nichos grandes con sus asientos, dos de cada lado; en el testero de los quinze pies hay otros tres nichos, también con sus asientos; los que se asientan allí tienen delante una muy alegre y varia vista, arcos altos y bajos, y por los lados escorzos y perspectivas en arquitectura excelentes, que se hacen con las líneas visuales que salen de los ojos, nichos, puertas, jardines, frescura, fuentes, estanques, pinturas, estatuas, que todo junto se viene delante, recreando su compostura el alma [...]" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 228).

Sobre estos Nichos están tres Historias al fresco, y otras dos encima de los Claros de los transitos, que acaban de dar el punto à la perfeccion de esta Escalera<sup>1765</sup>; y luego buelue la Bobeda, que es muy alta, haziendo sus Lunetas, y Ventanas, quatro por cada lado, y tres por las frentes: toda estucada blanca, y compartida en vistosas diferencias. Al fin es de lo grande, que se puede ver, y pudiera dar ocasion à dilatar mucho este discurso à no llamarnos los adornos del Claustro, ya que hemos tratado de su Architectura eminente<sup>1766</sup>.

---

[1698, fol. 64]<sup>1767</sup>

#### **Bobeda.**

Sobre estos Nichos están tres Historias al fresco, y otras dos encima de los claros de los Transitos, vnas de **Peregrin**, y otras de **Luqueto**. Estava antes toda esta Bobeda estucada blanca, y compartida en vistosas diferencias; mas desfigurada yà con los referidos accidentes del tiempo, pedia renovarse; ordenò su Magestad, se hiziesse con lo ventajoso de la Pintura, que junto con ser mas conveniente adorno de la Escalera, aumenta mucho las grandezas de vn todo tan prodigioso.

#### **Pintura de Jordan.**

Començò su Pintura Jordan por esta Bobeda (como dexamos dicho) y la idea que executò en lo capaz de su bulto (registrado por su Magestad) fue representar los motivos que tuvo el [1698, fol. 64v<sup>o</sup>] el Fundador para la erecion de esta suntuosa maquina; como fueron, la honra, y gloria de Dios sus divinas alabanças; el culto de Maria Santissima, el de la Santa Cruz, el de su Protector invencible San Laurencio, el del Maximo Doctor de la Iglesia, cuya Religion de España siempre favorecida por sus Reyesm, eligiò su gran Parte, el Emperador Carlos Quinto para el vltimo de su vida, en el Monasterio de San Geronimo de Yuste, desde donde passò à la eterna. Representase tambien Reyes de la Casa de Austria, y de Castilla, que la Iglesia tiene yà canonizados; y juntamente otras introducciones de virtudes, hazañas, vitorias, y adornos, que en comun todo causa à la vista suspension gozosa, por la variedad; pero discurriendo luego por la

---

<sup>1765</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.; 1681, L. I, D. XI, fol.).

Fray José de Sigüenza: "*Encima de los nichos de la mesa que atraviesa y hace tránsito a los claustrillos están tres Historias al fresco y otras dos encima de los claros que responden a estos tránsitos, que acaban de echar el sello a la perfección de esta escalera, de que haremos luego memoria.*" (SIGÜENZA [L. IV, D. IV] 1986, p. 229).

A partir de la edición de 1698 Santos incluye la mención a los autores de las pinturas de las paredes de la caja: "*Sobre estos Nichos están tres Historias al fresco, y otras dos encima de los claros de los Transitos, vnas de Peregrin, y otras de Luqueto.*" (SANTOS, 1698, L. I, D. XII, fol. 64).

<sup>1766</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.; 1681, L. I, D. XI, fol.). Fray José de Sigüenza: "[...] *la bóveda es muy alta, porque encima de la cornisa de piedra que corre alrededor por encima de los capiteles de las pilastras se levantó un pedestal grande, que a mi parecer tiene ocho pies de alto, poco más o menos, con sus compartimientos de estuque, blanco como la nieve, y encima de él corre otra cornisa de lo mismo. Luego vuelve la bóveda haciendo sus lunetas y ventanas, cuatro por cada lado y tres por las frentes. La bóveda, que también está estucada, está bien compartida y de buena gracia.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, pp. 228-229).

<sup>1767</sup> A partir de la edición de 1698, Santos añade un epígrafe en el que incluye la descripción de la nueva pintura de la bóveda realizada por Luca Giordano

distribucion que tienen las partes cada vna en su lugar, y por lo que significan, no solo queda satisfecha la vista, sino el estudio, y la curiosidad de los que miran.

A lo alto de la Bobeda se descubre el Trono de la Santissia Trinidad en la Gloria de inaccesibles luzes, y resplandores, compuesto de Soberanos Espiritus, en aquella Alteza de magestad sobre todas las Altezas; y en lo restante del largo, y ancho de la Bobeda, multitud de Angeles bellos, que en diferentes Coros, con diversos instrumentos musicos, denotan en sus semblantes, que cantan al Dios de los Exercitos el "Sanctus" repetido de sus incessantes voces, y alabanças, que son las que pretendiò agradecido à Dios, el Fundador en este Monasterio, entregado à los Hijos del Maximo Geronimo, que tienen esse Instituto Angelico, desde que fundò su Religion en Belen.

Muy cerca del Salvador del Mundo se vè Maria Santissima su Madre, en aquella gloriosa eminencia, que participò sobre todas las criaturas; cuyo Patrocinio especial tantas vezes ha experimentado España en sus expediciones Militares, con vitoriosos sucessos; y le celebran todos sus Reynos en determinado dia, y con señalado Oficio Divino, por concession Apostolica.

Al otro lado del Trono tremolan vnos Angeles la Santa Cruz, Vandera, que no solo se viò en el ayre en quel preclaro Triunfo de las Navas de Tolola contra los Moros, sino señal tambien, que han vsado siempre, y vsan en sus Vanderas los Catolicos Reyes con viva Fè, y esperança de los Triunfos: y otros Angeles tienen en las manos la Corona de Espinas, manifestando alegres, que allà es de flores, para quien legitimamente pelea.

A competente distancia, en aquella altura feliz, se vè en pie el glorioso Martyr Español San Laurencio, de Diacono, acom- pa- **[1698, fol. 65]** [ñado de] Angeles, que gustosamente se entretienen con las Parrillas, y Palmas de sus vencimientos; y està el Santo como solicitando de Dios la felicidad de las Armas Españolas en los graves empeños de Filipo, que se referiràn despues. Corresponden à la otra parte los Santos Reyes, y Emperadores de la Casa de Austria, y de Castilla, con Coronas de oro, y Mantos Imperiales, descubriendo las aceradas armas, rendidas al Señor de los Imperios; siendo el primero el glorioso San Ermenegildo Martir y Principe de España, cuya Real sangre Goda derramada por la Catolica verdad, terror de los Arrianos, fue exclarecido origen de su expulsion, y destierro de estos Reynos. Acompañale el Santo Rey Don Fernando el Tercero, Rey de Castilla, y Leon, ardiente Llama contra los Sectarios, zeloso Rayo de la Fe, y Culto Christiano contra los Sarracenos, espejo clarissimo de virtuosos Monarcas.

Luego se sigue San Enrique, Emperador de Alemania, à quien llamaron el Piadoso. San Estevan, Rey de Vngria, aclamado de sus gentes, el Apostol San Casimiro, hijo de Casimiro, y Elisabeta Austriaca, Reyes de Polonia, Principe de gran virtud; vnos, y otros admirables en el estudio de dilatar la Fè, y amplificar la Iglesia, postrando sus enemigos, derrotando là soberbia de sus numerosos Exercitos, restaurando Reynos, edificando Ternplos, y Monasterios, y haziendo otras obras pias, dignas de su gran zelo, y magnificencia.

Mas abaxo en rugar algo distante de este alto Trono Divino, se vè el Invicto Emperador Carlos Quinto , como ascendiendo à su altura, en trage Imperial, hincadas las rodillas sobre vna dilatada nube, sin



Corona en la Cabeça pero con dos Coronas en las manos, que son las que del Imperio de España; y Alemania renunciò en su hijo, y en su hermano, por conseguir la de la Gloria eterna Conducele à esta felicidad su gran devoto el Maximo Doctor de la Iglesia San Geronimo, en habito Cardenalicio, à cuyo Monasterio de Yuste en España se retirò el Cesar, hecha essa renunciacion nunca vista, para bolar sin estorvos humanos, como Aguila Imperiosa de la Austria, à contemplar la luz del Sol mas verdadera, y à procurar la mejor hazaña, que es el saber bien morir; que aunque fueron heroicas las que viviendo obrò su valor en el Orbe, pues hizo que le temiese la Francia, que le obedeciese la Alemania, que le reconociese la Italia, que le venerase la Europa, que le temblase la Asia, que se le humillase la Africa, que se le rindiese la America, fundando siempre los empeños de sus Armas en la justicia, en la razon, en el zelo Catolico; con todo esso, esta vltima, en que venciendo à si mismo, reduxo la Magestad, que casi no cabia en el mundo, à la estrechez de vn Monasterio, sin aspirar à mas que al espirar, y poner su espiritu en las manos de Dios, fue la coronacion de todas. Assi parece lo està significando en la Pintura con representacion de vn vivo desengaño.

Siguiese inmediatamente al Cesar, su hijo, y successor Filipino Segundo, en el igual magestuoso trage, y rendimiento al Altissimo, sin Corona tambien, anhelando à la de la Bienaventurança; y lleva en las manos el Globo de la Tierra, que por merced del Cielo, pudo abraçarle casi todo en su Monarquia; pues juntando al Reyno de Castilla, y à los que poseia en Europa, y Africa, el heredado Reyno de Portugal, y las Indias Orientales con las Occidentales, y las Filipinas, que de su nombre se llamaron assi, llegó a estender su poder à todas las quatro partes del mundo: fruto sin duda, que cogió de aver ofrecido à la Magestad Divina esta Maravilla, en cuyo Templo se venera, y està con la mayor decencia, que del Cielo abaxo se conoce: y las Reliquias Santas, que recogió de todo el Orbe, con toda aquella riqueza, y adorno, que pueden contribuir la naturaleza, y el arte: y la solemnidad, lucimiento, y culto de los numerosos Sacrificios, que se celebran en èl; y la rueda de perenes Alabanzas, Hymnos, y Canticos, que de dia, y de noche se oyen en el Coro, donde se conserva la reverenciable Silla, en que se sentaba en compaña de los Monges, todo admirable: y en el resto del Edificio, hizo tambien su gratitud, que resplandeciesen en gloria del Señor las Ciencias en los Colegios, para enseñanza de los Fieles; la caridad en los Ospicios; la compassion en las Enfermerias, y Hospitales; la misericordia en las puertas, y que se alargase la limosna muchas leguas à los pobres de los Pueblos, donde dexò hacienda à la Casa. Representase pues, en la Pintura este gran Monarca reconocido à Dios, por averle hecho dueño de vn mundo, y ofreciendole en el mundo vn Cielo donde se perpetuan las Catolicas atenciones de su agradecimiento, y las glorias de su dueño Bienhechor.

Descendiendo desde aqui hasta encima de las ventanas de la Bobeda, se muestran en los quatro distantes Angulos las Virtudes, assi Reales, como Personales, en que florecieron estos Prin- **[1698, fol. 66]** Principes soberanos, sin las quales, por mas que aliente el oro las Coronas, son de infimo precio sus quilates. A vn Angulo se vè la Prudencia; à otro la Justicia; en que se sigue, la Fortaleza; y luego la Templança. Acompañan à estas quatro Cardinales, muchas de las Integrales, que sirven à su integridad; y las Suiectivas, y Potenciales, que se reducen à ellas: todas en representacion de Donzellas hermosissimas,

de bello trage, y aliño ayroso, con Divisas en las manos, que muestran lo que son, sentadas sobre nubes, con tal variedad en las ropas, y coloridos, que hazen à los quatro Angulos parecer quatro Jardines de mucha diferencia de flores, que son las que entretexidas con los Laureles Reales, y Imperiales, realçan lo Augusto à la mayor veneracion.

Y como estos grandes Monarcas vnieron exemplarmente con las Virtudes las Armas, con tan feliz aliança, que mirando à la gloria de Dios, defendieron su Iglesia Catolica, y establecieron, y aumentaron altamente la Magestad que gozavan; se vèn à los costados de la Bobeda, en medio de las Virtudes, la Magestad à la parte de Mediodia; y la Iglesia à la del Norte, en forma de bellissimas Matronas, que causan amabilissima veneracion, y respeto, en Estrados Reales, sobre ricas Almohadas, y Alfombras. La Magestad, con Corona de Oro, y Cetro en la mano, recostado el braço siniestro en vna Aguila Real, mirando al Cielo de donde provienen las Magestades. La Iglesia, con la Paloma del Espiritu Santo sobre la Cabeça, blanca la vestidura, y en la mano diestra abierto el Libro de la Sagrada Escritura, en cuyos Misterios està como contemplando lo que la dicta el Espiritu Divino abiertas las alas, llenandola de resplandores: y en la otra mano tiene la Cruz, Palma eminente, à cuya altura aspira Militante, para coger el fruto de Triunfante.

Luego por el contorno en las Capilletas de las ventanas, se siguen algunas de las hazañas, que obrò el Emperador Carlos Quinto en su defensa, yà en el Alvis contra la Heregia; yà en Vngria contra el Turco Soliman; yà contra sus Aliados de Europa; ya contra los Moros de Africa; yà contra los Gentiles, y otras, en que se mostrò firme Coluna de la Fè: todas, aunque en pequeño, significadas como en Porfido, por dignas de perpetuidad en la Fama: y à los lados de las ventanas que sientan sobre el Cornixamento, acompañan à cada vna dos Angelillos como crecidos niños, sin mas adorno que las alas; de tan vivas carnes, y tiernos movimientos, y posiciones, que admiran. Son en todos veinte y ocho, y tienen otros tancos Escudos de Armas de los [1698, fol. 66v<sup>o</sup>] los Reynos, y Señorios de España; haziendo ademàn risueño de que los guardan por orden superior.

Vltimamente se sigue la Faxe de diez pies de ancho, en que tiene, como diximos, su principio la Bobeda; y por el quadro, y buelta, que haze al contorno, se muestra muy al vivo pintada la memorable Derrota de las Armas Francesas sobre San Quintin, que sucediò el año de mil quinientos y cinquenta y quatro [!], dia del invencible Martir Español San Lorenço; y despues por assalto, la toma de vna Plaça tan importante. Fue esta la primera Batalla de el Prudentissimo Rey Filipo Segundo, recien ceñida la Corona de España; la primera Vitoria, y de consequencias tan grandes, que ocasionò vna paz en la Christiandad, la mas vniversal, que se ha visto en muchos siglos: y fue tambien el primer motivo para edificar esta maravilla, y dedicarla à las alabanças de el Soberano Principe de la Paz, y Señor de los Exercitos; al culto de Maria Santissima, y veneracion de San Lorenço, à quien desde niño tuvo este piadoso Rey singular devocion, y por quien entendiò, que estas felicidades, al principio de su Reynado, y en su festivo dia, le venian por sus favores, è intercession en el Cielo: y assi esta pintado en lo alto, como solicitando de Dios estas Vitorias, que yà dexamos advertidas.

Es mucho de vèr en esta Batalla, desde la parte que mira al Mediodia, lo bien representado de la pelea; la valentia de los Capitanes, y Cabos; el esfuerço de los Soldados, todos mayores del natural; lo

furioso, y brioso de los Cavallos; parece se oyen los Clarines, y Caxas, que los animan: el choque fiero contra el Exército enemigo; los golpes, las heridas, la sangre, que inunda el Campo; el fuego, el humo espantoso de la Artilleria, mosquetes, y caravinas, que llenan de horror el ayre; la mortandad, la turbacion de los Esquadrones Franceses, el desorden de su Cavalleria; la Infanteria puesta en fuga, el alcance, el deguello, la prision del Condestable Memoransi, General, y de su hijo, con muchos de la Nobleza de Francia; la perdida de la Artilleria, la presa de los despojos, y Vanderas. Y à la parte que mira al Occidente, el incendio de las Torres de la Plaza, el asalto, la toma, el estrago, sin poderle resistir el valor del Almirante, que la defendía y quedò presso tambien. Y vltimamente, à la parte del Norte, gran numero de Vanderas, y prisioneros, à cavallo vnos, otros à pie, rendidos à Filiberto, Duque de Soboya, Capitan General en esta primera empresa de Filipo, que manifiestan su infortunio en los semblantes, al passo que los vencedores se vèn gozo- [1698, fol. 67] gozosos, y alegres; con el triunfo, que aun hasta el galan cavallo del Duque, y los de los demàs que le acompañan, parece que vfanos le reconocen.

A la parte que le sigue al Oriente, se vè esta Maravilla de el Escorial, como en el principio de su edificacion, porque le tuvo en esta Batalla en la intencion del Rey; y se significa en esta porcion vltima de la Faxe, el cuydado de muchos laborantes en abrir cimientos, conducir piedras, pulirlas, y cincelarlas. Otros, en subirlas à los andamios altissimos con variedad de gruas, tornos, è instrumentos. Otros en recebirlas, y assentarlas, yà en las fachadas, yà en las Torres, ya en el Templo. Y el piadosissimo Rey Filipo Segundo, que con solemnidad grande puso la primera piedra, està aqui como complaciendose de vèr que se và executando el Edificio, en que deseava eternizar su agradecido, y Real Animo al Rey Soberano, y Reyna de los Cielos, y al Laurel Laurencio, que tantas vezes le coronò triunfante. Vènse en su sequito algunos Artifices, y à sus pies arrodillados los principales Arquitectos, mostrandole delineada la Trazas, y Planta de la Obra, en que su Magestad tuvo gran parte, que se le reconociò siempre muy buen gusto en la Arquitectura; y parece los està instruyendo, y animando à que executen en esta todos los primores celebrados de los Antiguos en sus maravillosas Fabricas, de suerte, que llegue à ser vna Maravilla de las Maravillas, en que se logren sus Catolicos anhelos.

Esto es lo que contiene esta gran Pintura en quanto à la significacion, à la qual corresponde el ornato con mucha variedad de inventivas decorosas por todas las paredes de la Bobeda. Los Cornixamentos, y marcos de las ventanas, està dorados; y sobre la ventana del medio de las tres del Oriente, se vè vn Medallòn lustroso, en que se representa el rostro del Señor Rey Filipo Quarto el Grande, como de Bronçe dorado; al qual corresponde al Occidente el de nuestra Rey, y Señor Carlos Segundo su hijo, en otro Medallòn semejante en el lucimiento; y sobre èl se ve tambien pintado su Magestad en vn corredor de buena imitacion, con sus varaustres, y antepecho, de donde pende vn brocado rico, y està allì como señalando, y refiriendo à la Reyna Reynante nuestra Señora, y à la Reyna Madre, lo significado en esta Obra, con muy viva accion. Los Retratos de sus Magestades, muy parecidos, y del natural, que dan mucha autoridad à todo, con la Real asistencia de sus Grandezas.

[1698, fol. 67v°]

En lo restante de la Obra no encuentra cosa alguna la vista, que no tenga destreza, y propiedad en la representacion, hermosura en los aspectos, rara compostura en los trages, natural eleccion en las habitudes, valentia en los escorços, Arte en los dibujos, fuerça en los coloridos, en las luzes, en las sombras, en los perfiles. Lo que se vè del Cielo, y de la Gloria, suspende, eleva. Los Coros de los Angeles alegran lo ayroso de sus buelos, y movimientos entretiene. Las nubes, parecidissimas, no diràn sino que son verdad, y que lentamente se mueven al suave impulso del viento. Otros singulares, que son symbolos de las Virtudes, y estàn entre ellas à los quatro Angulos, como el Leon, el Elefante, el Abestruz, y algunos arboles, flores, frutos, y aves, dàn tambien admiracion con su viveza: y vltimamente, todo parece vivo, porque todo tiene alma en lo executado. En siete meses acabò el Artifice esta Obra, y muchos mas son menester para ponderar su perfeccion.

Muestrase en ella grande imitador de Rafael, del Ticiano, de Tintorero, de Acorezo, y de los otros Pintores de mayor fama: de donde se podrà inferir quan digna serà de estàr en esta Maravilla, en cuyo adorno se perpetua la celebridad de los demàs, con todo aplauso.

Al fin es de lo grande, que se puede ver, y pudiera dàr ocasion à dilatar mucho este Discurso à no llamarnos los Adornos del Claustro, ya que hemos tratado de su Arquitectura eminente.

### **Pinturas de lo baxo.**

Aquí quisiera yo tener mas noticia de la Pintura, para que lograse la curiosidad en lo referido, la grandeza de lo que se vè pintado en los dilatados lienços de este Quadro ilustre, y poderoso para adorno de su Fabrica. Todo èl por lo baxo, en el contorno tiene repartidas por los Arcos de adentro, que corresponden a los claros de fuera quarenta y seis Historias grandes del testamento Nueuo, al olio, y al fresco, de tanta valentia, que es cada vna vn milagro. Cuentanse tambien las que estàn en los quatro Angulos, que son ocho; y las cinco que diximos, estauan en la Escalera principal<sup>1768</sup>.

<sup>1768</sup> El 24 de marzo de 1568 el prio Fray Juan de Colmenar escribe a Pedro de Hoyo: «El P. Predicador envía a v. m. los recaudos de las Historias que v. m. le dejó mandado que enviase, de los altares del claustro, y porque yo deseo que en todo acertemos a servir a Su Majestad y a ir con su santa voluntad en la orden y concierto de las cosas, no contentándome con lo que sacamos de pláticas conferidas particulares, hice hacer al P. fray Juan de San Jerónimo esa demostración que ahí va de una estación con las particularidades que en ella van, para que si sale conforme a la imaginación de Su Majestad, se pueda tener por regla para lo que se ha de ejecutar, y si no por ella me mande demostrar en qué estoy errado, para se enmiende. Y en parte he hecho esta diligencia entendido que Su Majestad, es servido que los lados de los altares estén tan adornados como la frente. Y siendo necesario que haya una peana en que se hinquen de rodillas todos los ministros que van vestidos con el Santísimo Sacramento, que serán una docena, antes más que menos, parecióme ser bien que esta peana ande alrededor del altar, lo uno para que ellos hinquen las rodillas en ella y mientras lo que allí se canta, según nuestra costumbre, están allí incensando el Santísimo Sacramento todos en derredor, que a mi ver, no parecerá mal [...]» (MODINO, 1985, vol. I, p. 267). Ya Juan de Herrera en el *Sumario* anotaba el número y temática de los frescos del Cluastro: "[...] ay en su andito pintadas al fresco 46. historias del testamento nueuo desde la Concepcion de nuestra Señora hasta el luyzio final [...]" (HERRERA [1589] 1998, fol. 10 vº). Lhermite: "A todo alrededor, en los cuatro planos de este claustro, están pintados todos los misterios de nuestra Santa Fe, desde la Concepción de Nuestra Señora hasta el advenimiento de Nuestro Salvador el día del

### **Paño del Norte.**

Comiençan estas Pinturas desde la Puerta de la Iglesia, por donde salimos con las Processiones al Claustro; y boluiendo à la mano izquierda: la primera que se vè, es la Concepcion de nuestra Señora, historia bellissima, en que se ven el Santo Ioachin, y Santa Ana su Muger, abraçandose en la Puerta dorada (que es lo mas assentado, y recebido) dos figuras de lindo arte, que representan bien aquella pureza de Padres de tal Hija, Señora nuestra. La siguiente es de su Nacimiento; la tercera, de la Presentacion al Templo, la que se sigue, el Desposorio con San Ioseph; luego la Anunciacion, y despues la Salutacion à Santa Isabel, que son las que ay por esta parte, hasta el primer Angulo. El dibujo, y mouimiento de las figuras, que se in- / [1657, fol. 60] introducen en ellas, el arte de los terminos, y distancias, la hermosura de los Paisajes, y Campos, lo bien fingido de los Edificios, y Casas, la eleccion de los coloridos, y ropas, es de lo mas raro, y excelente que ay en este genero.

### **Autor de las Pinturas.**

Esta Pintura al fresco, assi en estos, como en los demas claros de todo el Claustro, se le diò à **Peregrin de Peregrini Milanès**, hombre valiente en el Arte, vno de los mas señalados Discipulos, y seguidores, de la manera de Michael Angel, como lo muestra en sus obras, mas Peregrino por ellas, que por su nombre.

### **Angulo primero.**

El primer angulo, ò rincon que se encuentra junto à la Puerta de la Sacristia, consiguiende à las Pinturas referidas, haze dos frentes en que se doblan las Historias, y lo mismo es en los demas, porque se cierran, y abren las Puertas de dos Encasamentos; y por qualquiera parte guardan el orden, y consecucion de la Historia, y siempre bien. Aqui en el vn Encasamento se sigue al olio, la Natiuidad de nuestro Saluador, assi dentro, como fuera: y el Aparecimiento del Angel à los Pastores, y la Circuncision del Señor, està en las Puertas quando se abren, y quando està cerradas, en lo que tapan de la Pared, al fresco.

En el segundo Testero, està en lo Principal del Nicho la adoracion de los Reyes, al olio; y en las Puertas quando se abren, se vè el Bautismo de nuestro Señor en el Rio Iordan; y el milagro de las Bodas, cada vna en su Puerta; y quando està cerradas, se ven las mismas en la Pared al fresco, en lo que tapan las Puertas quando està abiertas de suerte, que en cada vno de estos rincones, ay doze Historias, ò seis dos vezes pintadas; con diferente inuentua, y modo. Esta estacion pintò **Luis de Carauajal**, hermano de Iuan Bautista Monegro, con harto cuydado, y estudio, y con mucha variedad, que lleua los ojos.

### **Paño de Oriente.**

---

*Juicio Final; y es esta pintura tan bella y tan artificiosa que parece como si las mismas figuras se movieran y hablaran como si estuvieran vivas; y esta pintura ha sido hecha al temple por varios grandes y famosos maestros y, por lo que he oído decir, se gastaron en ella más de 48.000 escudos en solo los tres años durante los cuales estuvieron ocupados en terminarla.”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 317). También Juan de Mariana: “[...] en cuyas paredes estucadas de mármol hay varias pinturas que expresan elegantemente los hechos mas notables de la vida de Jesucristo.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). François Bertaut: “[...] todo el claustro grande de los frailes está lleno de pinturas, tanto en frescos como sobre madera y lienzo” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456).

Entra luego el Paño, y vanda de Oriente, que cae en la parte de la Sacristia; y en passando de la Puerta, que se en- / **[1657, fol. 60 v<sup>o</sup>]** encuentra al primer claro: se sigue la Historia de la Purificacion de nuestra Señora, y sin esta ay otras ocho en aquella vanda, hasta la otra Puerta, que corresponde à la de la Sacristia en el vltimo claro. La huida à Egypto, el Martirio, y degollacion de los Inocentes; la buelta de Egypto; la del Niño perdido, y hallado en el Templo entre los Doctores; la tentacion del Desierto; la eleccion de los Apostoles, y Discipulos; la Resurreccion de Lazaro: y la vltima de este Lienço es quando echò Christo de la casa de su Padre, à los que vendian, y comprauan en el Templo: todas de grandissima vizarria, y arte; y con tanto lleno, y diferencia, que al passo que mueuen à la deuocion, entretienen, alegran, y satisfacen. Es verdad, que como algunos oficiales obrauan, lo que en estas Historias dibuxaua Peregrin, no dexa de conocerse en algunas, no las entendieron bien; y aun èl mismo vio los defectos; pero en el fresco, sino se haze la obra de nuevo, son dificiles de remediar, y para esso andaua muy ocupado.

### **Angulo segundo.**

Entra luego el Angulo, y rincon segundo, con el numero de Historias, que el passado, de mano de **Romulo Italiano**, de quien se gozan en España algunas obras de grande estima, singularmente en la ciudad de Guadalaxara, en las casas del Duque del Infantado, donde hizo muchas al fresco, y Grutescos, que satisfacen à los entendidos en el Arte. Las que pintò en este rincon, son las dos principales del olio, dentro, y fuera: la Transfiguracion del Señor, y la Cena. En las Puertas abiertas, y en las partes que cubren de la pared, estan la de la Samaritana, y la de la Muger Adultera. En la otra parte donde està la Cena: en vna de las Puertas està la entrada de Ramos en Ierusalen; y en la otra el Labatorio de los pies. Pintò en la de fuera, la Cena legal del Cordero figuratiuo, que hazian con baculos en las manos; y en la de dentro, la real, y verdadera del Santissimo Sacramento, todo de buen colorido, y relieve, y que no deue nada à lo demas.

### **Paño de Mediodia.**

Prosigue luego lo historiado de **Peregrin**, en los Cla- ros / **[1657, fol. 61]** ros de los Arcos, y desde el primero, passado este Angulo, comienza el discurso de la Passion, por todo el lienço de Mediodia, repartida en diez Historias, que tienen principio en la Oracion del Huerto, de tanto primor, y ingenio, que no ay perspectiua, escorzo, luz, fuerça, relieve, postura, ò habitud, que dizen los Pintores, que no se vea executada en ellas, con toda valentia, y excelencia. Las Architecturas, y el dibuxo de todo, grande; assi las huuiera pintado por su mano, para que en nada tuuieran que reparar. Llegan corriendo estas Historias, hasta que Christo sale con la Cruz acuestas, por la Puerta de Ierusalen, donde significò harto el viuo aquel tropel de gente, y confusion apretada, que en grandes concursos como este, suele hazer la multitud, vnos à pie, otros à cauallo, con estraños mouimientos, y bien pensados.

### **Angulo tercero.**

A esta se sigue el Angulo tercero, que es todo del mismo Maestro, assi lo dibuxado, como lo obrado del pincel, y colorido. En la primera estacion de las dos principales, pintò por la parte de dentro à Christo Crucificado, y le puso de frente con mucho acompañamiento de figuras, que representan diuersos sentimientos, y afectos, con grande viueza, y alma. Por la parte de afuera puso el Crucifixo de lado en vn escorzo de linda inuentiua, para darle el relieve grande que tiene, que le haze parecer de bulto, y que

puede abraçarse. Significa el Sol obscurecido, à la tierra vestida de tinieblas, en sentimiento de la muerte de su Criador; y todas las figuras que introduze, parecen que se mueuen, y menean en aquella confusion. Al fin mostro aqui **Peregrino**, que aunque auia mucho tiempo que no pintaua al olio, tenia tanto caudal para ello, como los mas auentajados. En las Puertas abiertas estan las dos Historias, de quando le enclauaron en la Cruz, y el descender de ella; y al fresco estàn las mismas à los lados, y con tanta valentia tratadas, que no hiziera mas en ellas su Maestro Michael Angelo.

En la otra estacion està por principal la Resurreccion, no to- / [1657, fol. 61 vº] toda de su mano, sino retocada, con que la realçò mucho, assi à la de adentro, como à la de afuera. Tienen entrambas, estraños escorzos, raro dibuxo, y posturas dificiles, por extremo en los soldados, que guardan el Sepulcro. En la vna Puerta està, quando le ponen en el Sepulcro: y en la otra, quando sacaua las animas de los Santos Padres, y lo mismo responde al fresco, en los lados de la pared; pero tienen mas que ponderar; porque en muy breue espacio encerrò estas dos Historias, acomodando las figuras; de suerte, siendo grandes, que se gozan como si fuera vn Quadro muy dilatado, y tan bien tratadas, que ponen admiracion.

#### **Paños del Poniente.**

Siguen luego adelante en el Paño del Poniente, todos los aparecimientos, que hizo el Señor despues de Resucitado, comenzando por el primero, que se cree piadosamente, fue a su Madre Santissima. Este esta en passando la Puerta de la Iglesia antigua; hasta el vltimo, que fue à sus Apostoles, quando San Pedro, y San Iuan andauan pescando en el mar de Tiberiades, con otros de aquel sagrado Colegio.

En la segunda estacion estàn las Marias, à quien se mostraron los Angeles, dandoles la buena nueua de la Resurreccion; y por aqui se encuentran luego los cinco Claros, que aduertimos, eran transitos para los Claustros pequeños; los dos, y los tres, de la Escalera principal, donde dexamos para aora aquellas cinco Historias, que adornan el testero de su caxa, sobre los Nichos, y transitos de los quinze pies. La vna, es la corrida que hizieron San Pedro, y San Iuan, por la nueua que les diò la Madalena, y como llegan admirados al Sepulcro. La otra, la Aparicion en el Huerto à la misma Madalena. La que se sigue, la que el Señor hizo à las santas mugeres. Tras esta, la del viage, y Castillo de Emaus, con los Discipulos. Y la otra, la que hizo à los Discipulos la primera vez, faltando Santo Tomas. Esta, y la de San Pedro, y San Iuan, quando llegaron al Sepulcro, no son de Peregrin, sino de **Luque- to**, / [1657, fol. 62] to, que las auia pintado todas cinco, y no contentaron las tres del Testero, y se quitaron, y las boluiò à pintar Peregrin.

En lo restante del lienço, passada la Escalera, y los dos Arcos: ay otras dos hasta el Angulo, la primera, es la venida del Señor à sus Discipulos cerradas las Puertas, y estando Santo Tomas presente. La otra, la que dixe de el Mar, estando los Discipulos pescando, en que se vèn tantas valentias de el Arte, que fuera nunca acabar, el detenernos en su ponderacion.

#### **Angulo quarto.**

En el Angulo que se sigue està, en el primer Nicho, la Ascension de nuestro Señor: y en el otro, la venida del Espiritu Santo. Y en las Puertas, y en la Pared de los lados, otras dos Apariciones, que hizo Christo à muchos de sus Discipulos juntos: y la venida del Espiritu Santo, por la predicacion de San Pedro,

y por la imposición de las manos de los Apóstoles, sobre los creyentes. Todas son de **Miguel Barroso Español**, y tales, que merecía por ellas los aplausos de los mayores Maestros<sup>1769</sup>.

#### **Paño del Norte.**

Lo que falta de este Angulo, hasta la Puerta de la Iglesia por donde comenzamos: son quatro Historias de Peregrin, en que està el transito de nuestra Señora: la subida al Cielo: la coronacion en Reina soberana, sobre todas las Gerarquias de los Angeles: y la postrera, el juicio final, en quien se vè, y representa aquel vltimo examen de todos los mortales; de tal suerte, que atemoriza los ojos, y los coraçones, y solo les dà de aliuio, el ver ha de ser el Iuez el hijo del hombre, cuya misericordia nos ha preuenido el riesgo, para que solicitemos la seguridad. Esta es toda la Pintura de nuestro Claustro Ilustre, atropelladamente referida; pierde mucho tratada assi; no vale nada, sino se vè, porque el alegria, y valientes execuciones: solo se gozan, en la vista, y presencia de tan excelentes obras.

#### **Pintura de lo alto.**

Veamos aora tambien las de lo alto, que aunque no son tantas, son tan buenas, que fuera lastima dexarlas; y en / **[1657, fol. 62 vº]** en la curiosidad bien entendida, no tiene tanto aprecio lo mucho, como lo bien acertado, aunque sea poco. Los Claros de los Arcos de arriba, que por el contorno corresponden en la Pared à los de afuera: quedaron quadrados por vna faxa que corre, continuando el Niucl de los Chapiteles de las Pilastras: y encima se hazen vnas Lunetas repartidas, de buena gracia, y quedaron todos los Claros blancos, quadrados, y de lindo Estuque; y la Bobeda tambien haziendo sus Capillas, entre Arco, y Arco de Piedra, con hermosa disposicion.

#### **Autor de las pinturas<sup>1770</sup>.**

---

<sup>1769</sup> Fray José de Sigüenza: *“Estas historias y todo este rincón es pintura de Miguel Barroso, español, que si fuera italiano le llamaran el nuevo Micahelo Angelo, y pegárasele tras esto alguna más valentía, que ha sido común vicio de los pintores de España afectar mucha dulzura en sus obras y aballarlas, como ellos dicen, y ponerlas como debajo de una niebla o de velo, cobardía, sin duda, en el arte, no siéndolo en la nación; en lo demás están estas historias muy bien tratadas y entendidas, buen repartimiento y colorido y de buen dibujo; sólo me parece que les falta la fuerza, y lo que es más de estimar en este maestro, que sin haberse ejercitado mucho en pintar al fresco y en paredes, las cuatro Estaciones que aquí hizo en los lados que cubren las puertas son muy buenas, y parecen de los que han cursado en Italia, aunque nunca estuvo allá, donde se ve el ingenio del hombre, y mostrábalo en otras muchas habilidades que tenía. Sabía bien la lengua latina, y no sé si la griega, con otras vulgares, la arquitectura, perspectiva y música. Díjome él a mí que le había aprovechado mucho lo que comunicó con Becerra, trabajando mancebo en su casa, de donde infiero que si pasara en Italia y viera los originales y las buenas cosas de aquellos príncipes de este arte y los comunicara, como hicieron nuestro Mudo y el Becerra, fuera excelente hombre.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IV] 1986, p. 236). Pacheco en el *Arte de la Pintura* no duda en incluir entre los pintores doctos a *“Miguel Barroso, pintor del Escorial”*, junto a Leonardo, Bronzino o el Greco (vid. PACHECO [1649] 2009, p. 537). Sobre Miguel Barroso, vid. ZARCO, 1931, pp. 53-73; PÉREZ SÁNCHEZ, 1967, pp. 155-157; ÁNGULO/PÉREZ SÁNCHEZ, 1975, pp. 20-21.

<sup>1770</sup> Jehan Lhermite describe el claustro alto como: *“una bellísima galería”* y refiere las pinturas de Navarrate: *“En las esquinas de esta galería [...] y en otros lugares hay muy raras y admirables pinturas de terminadas por la mano de Juan Fernández El Mudo, que ha ganado tan grande fama después de su muerte, que algunos dicen de él que no ha tenido quien le iguale en su tiempo. Fue discípulo de Tiziano y lo amaba tanto (pero más a sus obras) que cuando vio algunas (como sucedió varias veces), como signo de alabanza, lanzó las manos al cielo como medio loco y prorrumpió en estentóreos y horrorosos alaridos (pues no acertaba a articular palabra) queriendo dar a entender con estos gestos hasta qué punto estas pinturas debían ser valoradas, y lo imitó tanto que después de su muerte sus obras se han apreciado*



En las Frentes pues, y Testeros, ay ocho Quadros grandes, de **Iuan Fernandez mudo**, nuestro Español, discipulo del Ticiano, de tan notable diferencia, que nadie dira que son de vna mano, y todos son de mucha grandeza en el estudio<sup>1771</sup>.

---

[1681, fol. 55]

[...] En las Frentes, pues, y Testeros, avia ocho Quadros grandes, de Juan Fernandez Mudo, nuestro Español, discipulo del Ticiano, de tan notable diferencia, que nadie diria que eran de vna mano, y todo de mucha grandeza en el estudio. Los tres de ellos maltratò el fuego, y mandò la Magestad de Carlos Segundo se hiziessen otros tres<sup>1772</sup>.

---

*mucho y trabajó en ellas durante mucho tiempo, por lo que, como se dirá más adelante, llegó a terminar un gran número de bellísimas pinturas»* (LHERMITE [1597] 2005, pp. 317-318).

<sup>1771</sup> Santos retoma y resume a partir de este punto la descripción de Sigüenza de la «Pintura del mudo en el claustro principal alto. En las frentes y testeros hay ocho cuadros grandes de mano de nuestro Juan Fernández Mudo [...]» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 583), omite la biografía del pintor, de la que toma únicamente el dato más conocido que lo hace discípulo de Tiziano. Según Sigüenza, después de pintar las puertas del *Descendimiento* de Van der Weyden y copiar el *Calvario* del mismo autor con destino a Valsaín, quedó tan satisfecho Felipe II que «Ordenóse luego pintase cuatro cuadros grandes para que sirviesen de retablos en la sacristía de prestado que se hizo en el lienzo del claustro grande donde está la escalera. Acabados éstos, le mandaron pintar otros cuatro para que sirviesen de lo mismo en la sacristía del colegio que estaba de la otra parte de la escalera en el mismo paño. Estos ocho cuadros grandes son los que ahora están en este claustro alto por el orden que aquí los iré poniendo, advirtiéndolo primero que se ve en ellos una notable diferencia y que si apartaran los cuatro primeros a una parte y los postreos a otra, los juzgaran por de diversos maestros, aunque entrambos buenos: tanta mudanza hizo de los unos a los otros en la manera de la pintura» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 584), explicación de la que se hace eco Santos al advertir que son pinturas «de tan notable diferencia, que nadie dira que son de vna mano, y todos son de mucha grandeza en el estudio». Según Sigüenza en los cuatro primeros: la *Asunción*, *Martirio de San Felipe*, *Martirio de Santiago*, *San Jerónimo en la penitencia*, «me parece a mí que siguió Juan Fernández su propio natural y se dejó llevar del ingenio nativo, que se ve era labrar muy hermoso y acabado para que se pudiese llegar a los ojos y gozar cuan de cerca quisiesen, propio gusto de los españoles en la pintura. Parecióle no era esto camino de valientes y lo que él había visto en Italia, y que aunque su maestro el Tiziano había hecho algo de esto en los principios, que después siguió otra manera más fuerte y de más relieve, y que lo mismo había hecho Rafael de Urbino, y así en los demás cuadros que hizo no acabó tanto y puso más cuidado en dar fuerza y relieve a lo que hacía, imitando más la manera del Tiziano en los oscuros y fuerzas, y en los claros y alegres y que piden hermosura a Antonio del Correggio, escogiendo lo bueno de los unos y de los otros, como se ve en los cuatro cuadros que ahora diremos» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, pp. 584- 585), se refiere a las cuatro pinturas de la sacristía de prestado del Colegio: *Adoración de los Pastores*, *Sagrada Familia*, *San Juan Evangelista* y *Cristo a la columna*.

<sup>1772</sup> (*Idem*: 1698, fol. 66). La noticia de Santos resulta ambigua en la medida que no especifica qué pinturas se deterioraron y en qué medida, ya que en 1681 describe las mismas que en las dos ediciones anteriores, según Bassegoda «como si nada hubiera pasado, o como si la restitución mediante copias hubiera de ser inminente» (BASSEGODA, 2002, p. 344). No obstante, según el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años [1681-1687] del priorato del Rmo. Fr. Francisco de los Santos así en la hacienda como en la fábrica* (RBME, Caja XVIII-50,1), publicado por Andrés, la recuperación pictórica de la zona después del incendio de 1671 estuvo bajo su responsabilidad: «[...] en los ángulos de dicho claustro, por lo alto, puso las pinturas grandes que le adornaban antes, salvándolas del riesgo de perder mucho donde estaban y supliendo con otras las que consumió el fuego, con que quedó con la majestad que tenía en otros tiempos [...]» (ANDRÉS, 1967, p. 132). Las tres pinturas de Navarrete que al parecer se perdieron en el incendio de 1671 fueron el *San*

---

### Angulo primero.

En el primer Angulo, que haze la vanda del Norte, con la del Poniente, como vamos al Coro, están dos. El vno de San Iuan Euangelista escriuiendo el Apocalypsi, en la Isla de Padmos, de admirable posicion, de singular meneo, y escorzo, eleuado el rostro à las visiones Sagradas, que se descubren, remontadas en muy altos terminos; las distancias de la Campaña con muchos Arboles, y frescura, y vn Aguila junto à èl, significando la altura de sus escritos; famoso Quadro, casi se inclina la censura à darle la ventaja entre todos<sup>1773</sup>. El otro es la Assumpcion de nuestra Señora, en que en vno de los Apostoles, que la

---

*Juan Evangelista y la Asunción de la Virgen*, situadas ambas en el ángulo norte-poniente y el *Martirio de San Felipe*, que estaba en el ángulo norte-oriental. Tal y como señala Bassegoda (*Op.cit*), el primero en referir los cambios pictóricos del Claustro alto fue Norberto Caimo en 1755: en sustitución de las pinturas desaparecidas de Navarrete se trasladaron la *Annunciata* de Allori, que en origen había estado en la antesacristía, y la *Vocación de San Andrés y San Pedro* de Barocci, trasladada desde la librería del coro. Ximénez en 1764 añade la *Aparición de Cristo a la Virgen* de Navarrete, que estuvo primero en el capítulo del Prior y desde 1667 la sitúa Santos en la portería del convento; señala además el cambio de emplazamiento de la mayoría de pinturas de Navarrete y la incorporación de otras seis pinturas sacadas de la zona de palacio por la nueva decoración de tapices. Para todo esto ver PONZ (1773-1777) y CEÁN (1776).

<sup>1773</sup> (*Idem*, 1667, fol. 66vº; 1681, fols. 55-55vº; 1698, fols. 66). El *San Juan Evangelista* de Navarrete no se conserva, aparece inventariado en la Entrega segunda (1576-1577) en el grupo de las pinturas que «siruen en los altares del colesio», como: «Otro lienço de pintura de la figura de San (t) Juan Evangelista escriuiendo en un libro con una águila a los pies vestido de una ropa colorada con payssages de la dicha mano puesto sobre tabla del tamaño y guarnicion que el de la partida antes desta» (CHECA, 2013, pp. 262-263 [E. II., p.99]), es decir guarnecido y del mismo tamaño que la *Adoración de los pastores*, *Cristo a la columna* y *La Sagrada Familia*, todos ellos colocados sobre tabla y guarnecidos con molduras de madera dorada y pintada de azul, con unas dimensiones de quatro varas y media de largo y tres de ancho con la moldura. No confundir con el *San Juan Evangelista* que se menciona en la Entrega cuarta de 1584 sin especificar ubicación: «Otro lienço al ol(l)io en marco de San (ct) Juan Euangelista vosquexado del mudo y [a]cabado del dicho ofiçal de Luqueto con moldura negra, que tiene de alto vara y media y de ancho vara y quatro dedos» (CHECA, 2013, p. 316 [E. IV., p.92]), seguramente pareja del que se inventaría en la misma entrega: «Otro lienço en marco de pinçel al ol(l)io de San(ct) Juan Bautista en el desierto, que tiene de alto vara y media y de ancho vara y un dozavo con molduras negras dibuxado o vosquexado del mudo y acabado del ofiçal de Luqueto» (CHECA, 2013, p. 316 [E. IV., p.96]; ZARCO, 1930 (2), nº 897). BASSEGODA, 2002, p. 345, lo da por perdido en el incendio de 1671. Es la séptima pintura de Navarrete descrita por Sigüenza en el Claustro alto y la tercera a la manera valiente de Italia: «El otro cuadro es de san Juan Evangelista, escribiendo el *Apocalipsis* en la isla de Patmos. Una figura valiente, como ellos dicen, galanamente plantada, de singular meneo, elevado el rostro, con un escorzo acertadísimo, porque tenía gracia en esto, el colorido de hombre varonil, extremado, vestido y ropas con mucho adorno, grave y hermoso. La campaña y los lejos, llenos de arboleda y de frescura, con algunas visiones sagradas muy remontadas y casi imperceptibles, como lo que de ellas escribió lo es para los ojos de los hombres. Un águila, que desalada se abatió a hacer presa en una rana que se descubre un poco en una fuente, que así lo hizo el Verbo Eterno para sacarnos del lodo de nuestra miseria incorporándonos en sí. Finalmente un cuadro de una sola figura (con todos iguales) y tan lleno y tan bien adornado que quiere llevarse la ventaja entre todos, a lo menos los ojos de cuantos le miran, porque no se querrían apartar de allí» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V], 2000, vol. II, p. 585). Aunque se supone que esta pintura habría perecido en el incendio de 1671, Santos sigue mencionándola del mismo modo y en el mismo lugar en las ediciones de 1681 y 1698. Según Andrés esta pintura de Navarrete no habría perecido del todo ya que: «[...] existe, al parecer, hoy día en la colección Mur» (ANDRÉS, 1967, p. 132, nota 8), se refería Andrés al artículo aparecido en el número 28 del *Boletín de la Sociedad Española*

contemplan, subiendo por el ayre acompañada de los Angeles, puso el Mudo el retrato de su Padre, y aun dizen, que el de su Madre en el rostro de nuestra Señora, porque era muy hermosa; y èl saliò tambien gentilhombre, y de buena traza; Pintura toda muy acabada<sup>1774</sup>.

### Angulo segundo.

En el Angulo siguiente, que responde à la otra parte de esta vanda del Norte, està el Nacimiento de nuestro Saluador, de artificioso cuydado, donde dixo **Peregrin**, viendo el singular efecto que hazen los Pastores: *O le belli Pastori !* Dandole en su Idioma propio, la alabança de / [1657, fol. 63] de la inuentiua, y verdaderamente la merece en todas lenguas<sup>1775</sup>. El otro es el Martirio de San Felipe, en que ocupa lo

---

de *Excursiones*, en el que Benito G. Mur reivindicaba la identificación de un *San Juan en Patmos* de su colección con la obra realizada por Navarrete para El Escorial, *Vid.* MUR, 1920, pp. 214-115.

<sup>1774</sup> (*Idem*, 1667, fol. 66vº) A partir de la edición de 1681, Santos suprime el comentario a los retratos de los padres de Navarrete en la *Asunción de la Virgen*, quedando únicamente de la descripción: «El otro es la Assumpcion de nuestra Señora con el Choro de los Apostoles, que la contemplan, subiendo por el ayre, acompañada de los Angeles» (1681, fol. 55vº. *Idem*: 1698, fol. 66). Esta pintura de Navarrete no se conserva, se inventaría en la Entrega primera de 1574 ya situada en el Claustro alto: «Un lienzo en que esta pintado la as(s)umpcion de Nuestra Señora con los apostoles alderredor del sepulc(h)ro hincados de rodillas con un gran coro de angeles de mano de Juan Fernandez mudo, que tiene quatorze pies de alto y nueue de ancho» (CHECA, 2013, p. 211 [E. I., p.208]; ZARCO, 1930 (2), nº 890). BASSEGODA, 2002, p. 345, lo da por perdido en el incendio de 1671 y traduce las medidas de la Entrega como 390 x 251 cm. Es la primera pintura que describe Sigüenza siguiendo el orden de ejecución de Navarrete: «El primero de todos fue el cuadro de la Asunción de Nuestra Señora; adornóla con mucha diferencia de ángeles, unos vestidos, otros desnudos, con diversas posturas y escorzos ingeniosos y de su propia invención. Los doce Apóstoles, que la contemplan subiendo por el aire, llenos de devoción y de espíritu, que se les echa de ver se les van las almas tras ella. Todos tienen hermosísimas cabezas y rostros verdaderamente de santos. Está entre ellos el retrato de su mismo padre, y dicen que el de su madre; es el mismo que el de la santísima Virgen, porque era muy hermosa, y él salió también gentil hombre y de buen rostro, pintura toda muy acabada. Con todo eso, el Mudo quisiera no haberla pintado, porque la disposición de las figuras, que es en las historias parte principal, no le contentaba, y quisiera, si el Rey le diera licencia, borrarla y hacer otra, y tenía razón, porque la Virgen parece va apretada entre los Angeles y tan envuelta con ellos, que fue poca autoridad y poca gracia» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 584). Pacheco cuando prescribe la manera de representar el tema de la *Asunción* se refiere a la conveniencia de pintar a la Virgen con la edad adecuada y recuerda el fracaso confeso de Navarrete en la pintura de El Escorial parafraseando a fray José: «En este yerro cayó el Mudo en el cuadro primero de la Asumpción de Nuestra Señora en El Escorial; y quisiera, si el Rey le diera licencia, borrarlo y hacer otro, porque le pareció que la Santísima Virgen iba muy apretada de los ángeles que la llevaban y tan envuelta con ellos que fue poca autoridad y poca gracia, como notó bien el P. Cigüenza. [cita al margen: Hist. d. S. Gerón., disc. 5.]» (PACHECO [1645] 2009, p. 658). Según Yarza la insatisfacción del propio Navarrete es indicio de una profunda inquietud artística «en cierto modo sin paralelos en la pintura hispana del siglo XVI» (YARZA, 1985, p. 78).

<sup>1775</sup> (*Idem*, 1667, fols. 66vº-67; 1681, fol. 55vº; 1698, fol. 70vº [errata, aparece como fol. 66]). La *Adoración de los pastores* de Navarrete (c. 1572-1575, óleo sobre lienzo, 350 x 210 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014604, POLERÓ, 1857, nº 175, VIGNAU, 1903-5, nº 84; BASSEGODA, 2002, p. 346) se inventaría en la Entrega segunda de 1576, en el grupo de las pinturas que «siruen en los altares del colesio», como: «Un lienço de pintura al olio del nas(c)imiento de Nuestro Señor con Nuestra Señora y Joseph y dos pastores y la mula y el buey y dos angeles, pintura de noche de mano de Juan Fernandez mudo puesto sobre tabla guarnecido con molduras de madera dorada y pintada de azul que tiene quatro varas y media de largo y tres de ancho con la moldura» (CHECA, 2013, p. 262 [E. II., p.99]; ZARCO, 1930 (2), nº 895). Bassegoda interpreta las medidas de la Entrega como 378 x 252 cm. Es la quinta pintura de Navarrete descrita por Sigüenza en el Claustro alto y la primera de la manera valiente a la italiana, estaba situada frente a la *Sagrada Familia*: «Hizo un Nacimiento de nuestro Salvador con admirable artificio: dale a la Virgen en el rostro el resplandor del Niño y vese en Ella una hermosura celestial con el

principal la figura del Santo Apostol, en vna postura excelente, y lo demas con algunos lexos, aunque por el colorido no tiene tanto luzimiento<sup>1776</sup>.

### Angulo tercero.

En el Angulo tercero, segun el orden que lleuamos, que es el que haze la vanda de Oriente, con la del Mediodia, està vn San Geronimo en la penitencia en el desierto, dandose con la Piedra en el desnudo pecho: viejo venerable, hermoso, graue, y lleno de espiritu, hincado de rodillas, en postura tan bien entendida, que el dibuxo puede verse entre los mas celebrados; bebe el Leon a vn lado en vna Fuente, y se vè todo entero, fiero Bruto; y en el contorno Paysages de mucha frescura, y Arboleda, que todos quantos le vèn, assientan en que es de lo mejor que se ha visto<sup>1777</sup>. Al otro Testero està vn Quadro de nuestra

---

afecto de Madre; y el Infante recién nacido que alza los bracitos para abrazarse con Ella enternece el alma de quien lo mira. Al santo José le da luz de una candela que lleva en la mano, que también hace un efecto de admiración extraña, y se conoce la diferencia de la luz, que fue cosa de mucha consideración y primor. A los pastores, que aún están algo apartados y sin duda son lo mejor de este cuadro, les dan unos vislumbres de los ángeles, que hacen un singular efecto. Y oíle yo decir algunas veces a Pellegrino mirando este cuadro: *-O le belli pastori-* por decirlo en su lengua. Reverberan estas luces de unas partes en otras, ayúdanse para hacer claros y oscuros diferentes, cosa de mucho ingenio; pudiera hacer famoso a un hombre sólo este cuadro. Está ya algo maltratado, porque las humedades y destemplanzas del cielo le dan allí batería y no se ha guardado con el cuidado que era razón; y también algunas copias que se han hecho de ella de mancebos que saben poco, han hecho su parte de daño» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 585). Sigüenza recuerda la admiración de Tibaldi por Navarrete incluso apunta a que pudieron haberse conocido en Italia: «oíle decir a Pellegrino, admirándose de las cosas que aquí había suyas, que en Italia no había hecho cosa de estima. Creo que estuvieron juntos algún tiempo [...]» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V], 2000, vol. II, p. 583).

<sup>1776</sup> (*Idem*, 1667, fol. 67; 1681, fol. 55vº; 1698, fol. 70vº [errata, aparece como fol. 66]). El *Martirio de San Felipe*, pintura desaparecida, se inventaría en la Entrega primera de 1574 en el Claustro alto: «Otro lienzo en que esta pintado San(t) Phelippe hechando al demonio de un hidolo con una cruz y un libro en las manos de mano del dicho Juan Fernandez del tamaño de los de arriba», es decir la *Asunción de la Virgen* y *Martirio de Santiago*, ambos «de quatorze pies de alto y nueue de ancho» (CHECA, 2013, p. 211 [E. I., p.208]; ZARCO, 1930 (2), nº 892). BASSEGODA, 2002, p. 346, lo da por perdido en el incendio de 1671. Es la segunda pintura descrita por Sigüenza: «Hizo luego el cuadro del martirio de S. Felipe, ocupando lo principal con sola la figura del apóstol en una excelente postura, y lo demás con algunos lejos, aunque parece todo ello algo desgraciado por el colorido de las ropas» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 584).

<sup>1777</sup> (*Idem*, 1667, fol. 67; 1681, fol. 55vº; 1698, fol. fol. 70vº [errata, aparece como fol. 66]). El *San Jerónimo penitente* de Navarrete (Firmado y fechado en 1569, óleo sobre lienzo, 347 x 213 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014607; POLERÓ, 1857, nº 174; VIGNAU, 1903-5, nº 156; BASSEGODA, 2002, p. 347) se inventaría en la Entrega primera de 1574 en el Claustro alto: «Otro lienzo en que esta pintado San(t) Geronimo en la penitencia con una piedra en la mano derecha y en la izquierda una calavera de mano del dicho Juan Fernandez de quatorze pies de alto y nueue de ancho» (CHECA, 2013, p. 211 [E. I., p.208]; ZARCO, 1930 (2), nº 893). Bassegoda interpreta las medidas de la Entrega como 390 x 251 cm. Es la cuarta pintura descrita por Sigüenza: «La cuarta fue un San Jerónimo en la penitencia y en el desierto, que a dicho de cuantos la ven es de las mejores cosas, así en el arte como en la hermosura y la labor, que se ha visto. Aquí en esta casa creo hay las más lindas y artificiosas pinturas y cuadros de este santo que hay en Europa juntas y de valientes maestros, más ninguna tiene comparación con ésta. Puso al santo casi de frente y de rodillas, todo desnudo, ceñido con un paño blanco y dándose con la piedra en el pecho; postura difícil y tan bien entendida, que en lo que toca al dibujo no debe nada a todo cuanto se estima por excelente. En el colorido y carne no hay más que desear, porque parece vivo. El rostro en escorzo excelente, viejo venerable, hermoso, grave y lleno de espíritu verdaderamente de santo. En una fuente que está a un lado puso al león bebiendo, y vese todo entero, linda bestia. En el contorno, paisajes de mucha frescura y arboleda, que no sé yo haya hecho flamenco cosa tan acabada ni de tanta paciencia. Y esta sola falta tiene, que en estar tan acabado no parece de hombre valiente y también que

Señora, y Santa Ana, con el Niño, y San Ioseph, y San Ioachin, de las mas bellas Cabeças, que se pueden desear; y todo lo demas, de mucho estudio<sup>1778</sup>.

#### Angulo quarto.

En el vltimo Angulo, que haze el Lienço de Mediodia con el de Poniente, està Christo Señor nuestro à la Coluna, en vna postura de grande artificio, puesto de frente; el rostro lleno de tristeza, hermosura, y grauedad, que parece imposible juntar todo esto; y por el contrario los verdugos con gran

---

S. Jerónimo no escogió para su penitencia lugar de tanta amenidad y frescura, sino, como él dice, un desierto fiero, áspero, y aún para los muy perfectos monjes espantable» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 584).

<sup>1778</sup> (*Idem*, 1667, fol. 67; 1681, fol. 55vº; 1698, fol. 70vº [errata, aparece como fol. 66]). La *Sagrada Familia* de Navarrete (c. 1572-1575, óleo sobre lienzo, 350 x 210 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014603; POLERÓ, 1857, nº 187; BASSEGODA, 2002, p. 347) se inventaría en la Entrega segunda de 1576: «Otro lienço de pintura de Nuestra Señora con el niño Jhs en los braços y San(c)ta Ana con dos figuras de dos viejos puestos sobre tabla guarne(s)cido como el de la partida antes desta y de la misma mano y tamaño que siruen en los altares del colesio» (CHECA, 2013, p. 263 [E. II., p.100]; ZARCO, 1930 (2), nº 898), es decir guarnecido y del mismo tamaño que la *Adoración de los pastores*, *Cristo a la columna* y *San Juan Evangelista*, los cuatro colocados sobre tabla y guarnecidos con molduras de madera dorada y pintada de azul, con unas dimensiones de quatro varas y media de largo y tres de ancho con la moldura. Es la sexta pintura de Navarrete descrita por Sigüenza en el Claustro alto y la segunda de la manera valiente a la italiana «[...] un cuadro de Nuestra Señora y Santa Ana con el Niño, San José y San Joaquín, con las más bellas y hermosas cabezas que se pueden desear. El niño está como un bulto y carne viva; la santa vieja Ana es un rostro de singular artificio, que con significarse claramente la mucha edad, se le ven muestras de haber sido de hermosura en la edad pasada; que es mucho pueda hacer esto la pintura, que apenas lo hace la naturaleza; y sobre todo y lo que nunca se acaba de loar, es la cabeza y toda la figura de San José; dicen que está tomada del natural; más no sé yo si después de la del mismo santo hizo la Naturaleza tan linda testa. Aquí quiso jugar un poco y regocijar la vista: pintó una perdiz que parece ha de volar si llegamos a cogerla, salvo que se le ve que es mansa. También un perrillo y un gato que riñen sobre un hueso, tan aferruzados y propios, que dan gana de reír; de quien pudiéramos decir lo del otro: *Aut utraque putabis esse veram, aut utramque putabis esse pictam* [cita al margen: «*Mar.*, lib. 1»]» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 585). En el caso de Santos, el hecho de no mencionar la anécdota del perro y el gato parece deberse más a la propia economía del discurso que no ha una cuestión de decoro, bien sabido es que a Felipe II no le gustó nada la escena, de hecho en el contrato de 1576 para los altares de la Basílica se le exige de forma explícita a Navarrete que «[...] no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesta [...]» (CEÁN, 1800, vol. II, p. 100). Pacheco, siempre atento lector de Sigüenza, en el capítulo que dedica a la pintura de animales y aves, recuerda: «La pelea de un perrillo y gato sobre un güeso (en el cuadro de Santa Ana del Mudo) celebra Fray Josefe de Sigüenza [cita al margen: «Historia de S. Gerónimo. Discurso 2, lib. 4.»] que estaban tan aferruzados y propios que les pudiéramos decir lo del otro agudo poeta; e introduce dos versos de Marcial al retrato de Issa, su estimada perrilla, que me pareció añadirle cinco antes para darle mayor viveza a este pensamiento y rematar con la felice versión de nuestro Antonio Ortiz Melgarejo: *Hanc ne lux rapiat suprema totam, / Picta Publius exprimit tabella, / In qua tam similem videbis Issam / Ut sit tan similis sibi nec ipsa. / Issam denique pone cum tabella: / Aut utramque putabis esse veram / Aut utramque putabis esse pictam. / Y porque robarla toda / no pueda el último día, / Publio en animada tabla, / quiere darle nueva vida; / adonde, tan semejante, podrás conocer a Isa / que aun ella misma no es / tan semejante a sí misma. / Cotéjalas y dirás / (si das crédito a tu vista) / o que entrambas son pintadas / o que son entrambas vivas*» (PACHECO [1649] 2009, pp. 517-518). Como especifica Bassegoda, la cita de Sigüenza completada por Pacheco, pertenece a la parte final del epigrama 109 del Libro I de Marcial. También recuerda Pacheco más adelante: «Pues en el cuadro del Mudo donde puso la contienda o juguete del gato y perro pintó también una perdiz que, dice el mismo autor, [Sigüenza] que si llegamos a cogella ha de volar. Pero, ha dicho antes maravillosas alabanzas de las figuras y cabezas del cuadro, particularmente, de Santa Ana y San Josef. Y de la Santa, dice, que, *con significarse de mucha edad [...]*» y continúa con la cita completa de Sigüenza (PACHECO [1649] 2009, pp. 519-520).

fiebreza, y desenvoltura; vnos le atan, otros le amenazan, y se la juran, y otros disponen los ramales: que quiebra el coraçon ver aquel manso, humilde, y obedientissimo Cordero, en tantas penas, siendo mi maldad la causa<sup>1779</sup>.

En el otro Testero està el Martirio de Santiago Patron de España, y mas hermosa Pintura, no la ay entre todas quantas se vèn aqui; estàle vn Verdugo al Santo cortando la cabeça, y la aptitud, y mouimiento es, quando passa el cuchillo por la garganta, con tanta propiedad, que parece que comiença à espirar, los ojos bueltos, el color perdido, mudado el rostro, que pone compassion. Los lexos son / [1657, fol. 63 vº] son lindissimos, que tenia en ellos el Mudo particular gracia. Vese en vna Campaña rasa vna Batalla de Christianos, y de Moros, y Santiago à cauallo, que và haziendo riza en los contrarios; todo tan bien acabado, que pone aliento à los que lo miran, y nunca se hartan de verlo<sup>1780</sup>.

<sup>1779</sup> (*Idem*, 1667, fol. 67; 1681, fol. 55vº; 1698, fol. 70vº [errata, aparece como fol. 66]), El *Cristo a la columna* de Navarrete (c. 1572-1575, óleo sobre lienzo, 350 x 210 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014605; POLERÓ, 1857, nº 188; VIGNAU, 1903-5, nº 138; BASSEGODA, 2002, p. 348) se inventaría en la Entrega segunda de 1576, en el grupo de las pinturas que «siruen en los altares del colesio», como: «Otro lienço de pintura de xpo Nuestro Señor atado a la colu [m] na con tres sayones y el juez y otras figuras con encasamentos puesto sobre tabla de tamaño y guarnicion que el de la partida antes desta y del mismo tamaño y mano» (CHECA, 2013, p. 262 [E. II., p.99]; ZARCO, 1930 (2), nº 896), es decir guarnecido y del mismo tamaño que la *Adoración de los pastores*, *San Juan Evangelista* y *La Sagrada Familia*, los cuatro colocados sobre tabla y guarnecidos con molduras de madera dorada y pintada de azul, con unas dimensiones de quatro varas y media de largo y tres de ancho con la moldura. Es la última y octava pintura descrita por Sigüenza en el Claustro alto y la cuarta de la manera valiente a la italiana: «El último de estos ocho y el primero en devoción, majestad, piedad, reverencia, es un Cristo a la columna en una muy difícil postura y de gran artificio, porque está muy de frente y la dificultad de figuras puestas así encarénla mucho todos y tienen razón, porque de ordinario se aciertan pocas, y pocas contentan. El rostro lleno de tristeza, hermosura y gravedad, que parece imposible juntar todo esto; los brazos le está atando por detrás un verdugo, con el azote en la boca, por desembarazar las manos. Bondad de Dios y qué de cosas nos hace leer en esta figura si con atención la miramos. Tiene puestos los ojos y el semblante en el suelo como hombre condenado y lleno de vergüenza, no de su desnudez, sino de la nuestra, y de las infinitas maldades que tomó sobre sus hombros y espaldas, para satisfacerlas con azotes y con cruz. Contrapónese a todo esto la fiebreza y desenvoltura de los sayones y verdugos, que unos le atan y otros le amenazan y se la juran y aparejan los ramales. Más duro es que el mármol en que está aquel manso, humilde y obedientísimo Cordero atado el que no quebranta su corazón y se derrite en lágrimas y pondera la gravedad de sus culpas el que mira tan viva representación» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V], 2000, vol. II, pp. 585-586).

<sup>1780</sup> (*Idem*, 1667, fols. 67-67vº; 1681, fol. 55vº-56; 1698, fol. 70vº 71 [errata, aparece como fol. 66]). El *Martirio de Santiago* de Navarrete (Firmado y fechado en 1571, óleo sobre lienzo, 347 x 209 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014608; POLERÓ, 1857, nº 476; BASSEGODA, 2002, p. 348) se inventaría en la Entrega primera de 1574 en el Claustro alto: «Otro lienzo en que esta pintado el martyrio de San(c)tiago con el degollamiento de mano del dicho Juan Fernandez mudo del alto y ancho que el contenido en la partida antes desta», es decir la *Asunción de la Virgen*: «de quatorze pies de alto y nueue de ancho» (CHECA, 2013, p. 211 [E. I., p.208]; ZARCO, 1930 (2), n1 891). Es la tercera pintura de Navarrete descrita por Sigüenza en el Claustro alto: «Luego fue obrando el cuadro del martirio de Santiago, patrón de España, hermosísima pintura, más que valiente, tan acabada, que parece iluminación. Está el verdugo fiero y muy airoso, extraño rostro y parece del natural, y así dicen es retrato de un mancebo oficial de Logroño. La aptitud y movimiento es, cuando pasa el cuchillo por la garganta del apóstol, con tanta propiedad y naturaleza, que juraran los que le vieren que comienza ya a expirar: los ojos como vueltos, el color perdido, mudado el rostro, que pone compasión en las almas como si se viera el caso y hace venir las lágrimas a los ojos. Tiene lindísimos lejos, porque tenía ene llos singular gracia. Vese en una campaña rasa una batalla de cristianos y de moros y Santiago a caballo que va haciendo riza en ellos. Aunque estamos mirando cada día esta historia, siempre se nos hace nueva y siempre tiene qué

Estas son las ocho Estaciones, y Quadros con que se adorna el Claustro alto; por solo gozar de ellas, se puede venir a ver esta Marauilla, que no es la menor parte de auerse merecido esse nombre la excelencia de su valentia<sup>1781</sup>.

### **Solado del Claustro.**

Estos dos Claustros, alto, y baxo, estan solados de Losas de Marmol pardo, y blanco, como la Iglesia, con sus compartimientos, que mirados con tanto adorno, y grandeza, hazen mucha admiracion<sup>1782</sup>.

### **Iardin del Claustro<sup>1783</sup>.**

De la parte de dentro en la Plaça, y cuerpo del Claustro, ay vn deleitoso Iardin, repartido en diez y seis Quadros, los doze de flores, y verduras, con diuersos lazos, y labores, y laberintos, en quien parece se perdiò la Primavera, pues no acierta à salir de ellos en todo el año; mas no deue de ser de perdida; sino de bien hallada, que es harto en esta tierra; ello es assi, pues en la mayor fiereza del Inuierno, dà ocasion para hazer mil Ramilletes, que siruan à los Altares. Mucho haze el seruir à buenos, para durar en el lucimiento.

### **Fuente de quatro Estanques<sup>1784</sup>.**

---

mirar»(SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 2000, vol. II, p. 584). Palomino recuerda la pintura cambiando la adjudicación del retrato del verdugo: «[...] hay uno de la Degollación de Santiago, donde retrató a Santoyo en la figura del verdugo, con el cual estaba mal el Mudo: y como Santoyo era secretario del Rey, quejóse, suplicándole mandase a el Mudo, que lo borrarse; de lo cual se excusó el Rey, diciendo: que era lástima, porque estaba muy bien hecho, y así se quedó» (PALOMINO [1724] 1988, t. III, p. 56). Para la influencia de Tintoretto en esta pintura, que se ha comparado con la Santa Margarita de la National Gallery, *Vid.* ANGULO, 1955, p. 257; YARZA, 1985, pp. 78-79, como señaló Angulo, Navarrete tuvo presente a Tintoretto: ANGULO, 1955, p. 257.

<sup>1781</sup> Fray José de Sigüenza: «Estas son las ocho Estaciones y cuadros que están en el claustro alto de nuestro español Mudo; por solo gozar de ellas merece esta casa la vengan a ver de lejos. Y al fin, son, al parecer de todos, los que guardan mejor el decoro, sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantas nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aun da gana de rezar; que en esto muchos que son tenidos por valientes, hay grande descuido por el demasiado cuidado de mostrar el arte» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V], 2000, vol. II, p. 586). El pasaje de Sigüenza lo incluye PACHECO [1649] 2009, p. 558.

<sup>1782</sup> Fray José de Sigüenza: «*Estos dos claustros alto y bajo están solados de mármol blanco y pardo, hechos con las losas iguales algunos compartimientos por salir de los escaques ordinarios.*» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V] 1986, p. 241).

<sup>1783</sup> Juan de Herrera: «[...] *en el medio ay vn jardin con varios compartimentos.*» (HERRERA [1589] 1998, fol. 10 vº). Juan de Mariana: «*Cubren piedras de distintas clases el pavimento, dividido en cuadros con un artificio tal, que quedan entre uno y otro espacios para jardín [...]*» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553).

<sup>1784</sup> Juan de Herrera en el *Sumario* describe el Templete como: «[...] *vn edificio a manera de Templo en forma ochauada, es por la parte de fuera de piedra berroqueña fina, y por de dentro es todo de varios y hermosos jaspes [...]*» (HERRERA [1589] 1998, fol. 10 vº). El modelo de madera para el Templete de los Evangelistas, llamado «*f fuente del claustro principal*» fue realizado por Jusepe Flecha en 1586, a partir de las trazas de Juan de Herrera que no conservamos y cuya planta aparece dibujada en el *Primer Diseño* de las Estampas. Sobre la maqueta debió discutirse el programa iconográfico. (*vid.* GARCÍA-FRÍAS, 1994, p. 385). Jehan Lhermite: «*Hay en el centro de este claustro un bello templete de muy bella estructura [...] abovedado y adornado por dentro y por fuera con una muy bella piedra del jaspes y mármol, y mide este templete alrededor de 15 pies y tiene en sus cuatro esquinas cuatro hermosas fuentes [...] que están allí para regar con sus aguas el jardín.*» (LHERMITE [1597] 2005, p. 316). El padre Juan de Mariana: «[...] *y allá en el centro se levanta una fuente parecida á un templete, de planta octógona, cubierta interiormente de jaspes, y exteriormente de piedra más basta, junto á la cual están pegados á iguales trechos cuatro vasos, á que baja el agua desde otras tantas estatuas de mármol blanco que están*

Los otros quatro siruen de Estanques, para su riego, y frescura, hechos de Marmol de graciosas vetas, con dos Gradas de lo mismo, y por las Paredes compartimientos, y Pilastras que los hermosean. Tiene cada vno en contorno, y lo mismo es cada Iardin, ciento y veinte pies [33,6 m.]; y en medio se leuanta vna Fuente, à modo de vn Cimborio ochauado, de treinta pies [8,4 m.] de Diámetro, y de altura sesenta [16,8 m.], de famosa Architectura. El orden es Dorico; la materia por la parte de à fuera Piedra Berroqueña, de tan buena eleccion, como la del Claustro; y por la de dentro es de varios Iaspes, y Marmoles de mucha diferencia de Colores; haze quatro Portadas, que buelan à fuera sobre Co- lunas / [1657, fol. 64] lunas enteras en sus Pedestales, donde ay quatro Arcos abiertos, que corresponden à las dos Calles, que se cruzan en medio.

#### **Estatuas de la Fuente<sup>1785</sup>.**

A los lados se hazen quatro Nichos, en que estàn las Estatuas de los quatro Euangelistas, mayores del natural, de mano de **Iuan Bautista Monegro**<sup>1786</sup>, y delante de ellas sus Insignias; el Angel, el Aguila, el Leon, y el Toro, que arriman à vnos terminos de laspe, por donde sale el agua à los Estanques, haziendo agradable ruido entre tanta hermosura: solo este ruido se permite en este Claustro, que es para todos siempre el del silencio religioso. Son las Estatuas de Marmol de Genoua, blanco como el Armiño, y lo mismo las Insignias; y la formacion de todas, y mouimiento, de gran valentia, y vieveza. Cada vno de los Euangelistas tiene su libro en la mano, donde en lenguas diferentes està escrito lo que dixerón, y enseñaron del agua del Bautismo, primera Fuente de la Gracia, en quien se ha de labar primero, el que pretende saluarse.

San Mateo tiene escrito en la vna plana, en Hebreo, y en la otra en Latin, estas palabras:

EVNTES ERGO DOCETE OMNES GENTES,

BAPTIZANTES EOS IN NOMINE PATRIS, ET

---

*puestas al rededor y representan a los evangelistas. Pasa el agua de esta fuente por unos tubos á los cuadros sembrados, y cubriéndolos de verdura y flores, comunica á todo el claustro un agradable y muy risueño aspecto. Sirve principalmente el pórtico para las procesiones que en días determinados hacen los monjes saliendo del templo por la puerta lateral á fin de captarse, ya para sí, ya para la república, el auxilio y el favor del cielo.*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, pp. 553-1554).

François Bertaut: "*En el interior hay cuatro fuentes y parterres de flores [...]*" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456). Madame d'Aulnoy: "*Los claustros del monasterio son de una belleza perfecta. Hay en el centro un jardín de flores y una capilla abierta por sus cuatro lados, cuya bóveda está sostenida por columnas de pórfido, entre las que hay hornacinas en las que están los cuatro evangelistas con el ángel y los animales, de mármol blanco, más altos que de tamaño natural, que arrojan torrentes de agua en estanques de mármol. La capilla está abovedada con una muy bella arquitectura, pavimentada de mármol blanco y negro.*" (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172).

<sup>1785</sup> Juan de Herrera: "[...] a los. 4 angulos tiene quatro nichios adonde estan algunas figuras por donde sale el agua que cae en quatro estanquillos que estan a los quatro angulos, y por el medio de este templete passa la calle principal del jardin. CC. Quatro estanquillos hechos de marmol con sus gradas al rededor otrosi de marmol fino." (HERRERA [1589] 1998, fols. 10 vº-11). Lhermite: "*Hay también en las cuatro esquinas de este templete cuatro hermosas figuras de mármol blanco que representan a los Cuatro Evangelistas, que están colocados allí dentro de sus nichos.*" (LHERMITE [1597] 2005, p. 316).

<sup>1786</sup> Palomino en su vida de Monegro, plantea la duda acerca de la atribución de los evangelistas del templete: «Son tambien de su mano las cuatro estatuas de los evangelistas, que están en la fuente de en medio del patio del claustro principal, y son de mármol, que se trajo de Génova; aunque otros dicen que son de Pompeyo» PALOMINO [1724] 1988, t. III, p. 84.



FILII, ET SPIRITVS SANCTI.

San Marcos en entrambas planas, en lengua Latina, porque dizen escriuiò su Euangelio en Roma, dize:

QVI CREDIDERIT, ET BAPTIZATVS FVERIT

SALVVS ERIT.

QVI VERO NON CREDIDERIT

CONDEMNABITVR.

SIGNA AVTEM EOS QVI CREDIDERINT

HAEC SEQUENTVR:

IN NOMINE MEO DEMONIA EIICIENT.

San Lucas vna plana en Griego, y otra en Latin, dize:

EGO AVTEM BAPTIZO VOS AQUA, VENIET

AVTEM FORTIOR ME, IPSE VOS BAPTIZABIT

SPIRITV SANCTO, ET IGNE.

San / [1657, fol. 64 vº] San Iuan, la vna plana en lengua Syra, y otra en Latin, dize assi:

AMEM AMEM DICO TIBI, NISI QVIS

RENATVS FVERIT EX AQUA, ET

SPIRITV SANCTO, NON POTEST INTROIRE

IN REGNVN DEL.

Labrado todo tan bien, y tan conforme à lo demas de la Fabrica, y adornos de este sumptuoso Claustro, que no ay mas recreacion, que el verlo. Representase à la vista, como vn Parayso, de donde salian aquellas quatro Fuentes, ò Rios, que regauan toda la tierra, y regozijada el alma con estas memorias, se entretiene, se pasma, y se admira, que no sabe salir de aqui. Alli le llama lo grande del Edificio; acullà, lo deuoto, y valiente de las Pinturas; acà, lo compuesto, y fresco de las yeruas, y flores; y no buelue los ojos à parte, donde no halle causa de dar mil alabanças à Dios, que todo lo preuino, y lo dispuso por medio de vn Rey tan Grande, para su gloria, y culto: y para que con tales motiuos se leuantasse la consideracion, al conocimiento de lo que serà el Cielo, si esto se halla en la tierra. Los Tejados<sup>1787</sup> que defienden este Claustro, son todos de Plomo, sobre froga de ladrillo, que si assentàran las Planchas sobre madera, se criaran gusanillos, con el calor, y humedad, que taladran, y roen el Plomo, como se ha experimentado. Las aguas se despiden por vnos Canalones de Plomo al Iardin, con mucho buelo, porque no dañen las Cornixas, ni los Arcos: y al fin todo està con tal cuydado, que en la menor cosa ay que ver, y reparar, y yo voy passando por muchas, por dar noticia de lo mas principal, que es el intento de la obra<sup>1788</sup>.

---

<sup>1787</sup> A partir de la tercera edición sustituye el término «Tejados» por el de «Cubiertos que defienden [...]» (1681, fol. 57. *Idem*: 1698, fol. 72).

<sup>1788</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, L. I, D. XI, fol.; 1681, L. I, D. XI, fol.). A partir de la edición de 1698, Santos añade un párrafo al final del discurso en el que refiere las procesiones que se realizan en el Claustro principal: "Por este Claustro andan las Procesiones los dias Festivos en que dispone la Iglesia se hagan; y se juntan para ellas las tres Comunidades que ay aqui, con que son numerosas, y graves. Otras muchas

---

[1667, fol. 68v<sup>o</sup>]<sup>1789</sup>

Por este Claustro andan las Processiones los dias festiuos en que dispone la Iglesia se haga; y se juntan para ellas, las tres Comunidades que ay aqui, con que son numerosas graues. Otras muchas se hazen dentro de la Iglesia, y en vna parte, y otra son muy de ver, y admirar.

---

[1657, fol. 65]\*

## DISCURSO XII.

### De las Pieças Principales, que està en este gran Claustro\*.

Los Griegos llamaron Exedras, lo que nosotros llamamos Salas, Paseos, y Assientos, y con los nombres de sus vsos, los dezimos tambien, Lonjas, Aulas, Capítulos, y otros semejantes, dandoles el apellido à las Pieças, conforme à lo que se obra en ellas, y se trata de ordinario: y en este Claustro ay algunas tan excelentes, y de tanta Magestad, que merecen la aduertencia de muchos discursos, aunque procuraremos ceñirlas en este, por escusar lo prolijo<sup>1790</sup>.

---

*se hazen dentro de la Iglesia, y en vna parte, y otras son muy de vèr, y admirar.*" (SANTOS, 1698, L. I, D. XII, fol. 72).

<sup>1789</sup> *Idem*: 1681, fol. 57; 1698, fol. 72.

\* Existe una errata en la edición de 1657, en vez del folio 65 pone 69, ponemos el número correcto en cursiva.

\* A partir de la edición de 1698 el contenido del Discurso XII del Libro I pasa a constituir los discursos XIII y XIV también del Libro I. En el Discurso XIII que lleva por título: "*De los Capítulos, y otras Pieças principales, que estan en este gran Claustro*", Santos concentra la descripción de las Salas Capitulares y de las Celdas alta y baja del Prior, cuyo contenido artístico había ido aumentando considerablemente desde la edición de 1667. En el Discurso XIV: "*De las piezas, y habitaciones que hay en lo alto del Claustro principal*" aborda la descripción del Aula de Moral, la Sacristía del Coro o Sala de Capas y el Noviciado.

<sup>1790</sup> A partir de la segunda edición matiza el nombre del discurso: «*De los Capítulos, y otras Pieças principales, que està en este gran Claustro*» (1667, fol. 69. *Idem*: 1681, fol. 57; 1698, fol. 72).

El uso del término "exedra" para definir las Salas Capitulares lo extrae Santos de fray José de Sigüenza, el cual atendiendo a la etimología griega del mismo ("*lugar con asientos*") paragonaba el lugar de reunión y discusión por excelencia de la comunidad conventual con las palestras de la Antigüedad que Vitruvio cita en el Libro V, aunque en este caso fray José no alude al romano sino al prestigioso helenista francés del quinientos Guillaume Budé: "*Para que no faltase nada en esta fábrica de cuanto bueno los antiguos ejecutaron en las suyas, no sólo en las partes principales y cuerpo del edificio, sino también en las menores, como son aposentos y piezas de dentro comunes, como salas y paseos y asientos, que los griegos llamaron "exedras", y nosotros las llamamos con los nombres de sus usos, como lonjas, aulas, capítulos, aunque Budeo nos reprehende de bárbaros. Así se ven aquí algunas de este género harto excelentes.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 245). En sus *Annotationes*, Guillaume Budé hacia referencia a Vitruvio y las exedras de los griegos: [...] *nec etiam Exhedrae in quibus philosophi apud Graecos in palaestra disputabant, ut docet Vitruvius [...] Ex cuius cubiculo vel exhedra deiectum est. Accursius divinaci coniectura fenestram interpretatur. Vitruvius libro quinto de palastrarum*

## Atrio de los Capítulos.

Las mas principales son los dos Capítulos<sup>1791</sup>, que caen à la vanda de Mediodia. Entrase à ellos por vna Puerta grande, que responde al Claro del Claustro, que es entrada del Iardin; y lo primero que se vê parece lo vltimo à que se puede llegar en perfeccion. Es vna Pieça quadrada de treinta pies [8,40 m.], hermosamente luzida, y compuesta, con tres Ventanas de frente, y rejas à los Iardines, que rodean la Casa: y tres Puertas à los lados, que responden iguales: las de en medio tan grandes, como la de la entrada, y las otras como las ventanas, que hazen vn orden, y variedad muy vistosa. Esta sirue de Atrio à los Capítulos que la tienen en medio<sup>1792</sup>.

---

*aedificatione loquens, quae Graecanica non italica aedificia erant [...] Exhedrae hodie dici possunt loca, quae in perystiliis sosalium canonicorum aut monachorum, id est claustris, vulgo capitula dicuntur [...]*" (vid. *Annotationes Gulielmi Budaei ... In quator & viginti Pandectarum libros ...*, París, 1535, pp. 179 y 222-223. Citado en: BLASCO, 1999, t. II, pp. 171-172, nota 1). Vitruvio cuenta en el Capítulo XI del Libro V que: "Aunque en Italia no se usan las palestras, he querido sin embargo dar aquí una cabal noticia de ellas al uso de los Griegos, los quales colocan en sus tres pórticos aulas espaciosas con asientos, adonde puedan disputar los Filósofos, Retóricos y demas aficionados á la literatura. En las palestras, pues, sean sus peristilos quadrados ó quadrilongos, tendrán de largo los pórticos en rededor dos estadios, á que los Griegos llaman diaylon: de estos pórticos los tres son sencillos; y el quarto, que mira al mediodia, doble, para que los vientos en tiempo de tempestad no impelan el agua dentro. En el pórtico doble se colocarán las piezas siguientes. En el medio el ephebéo: este es una aula [Ortiz y Sanz en 1787 anota: "Exêdra" significa lugar con asientos. Es voz Griega que adoptaron los Latinos, y la usaron con freqüencia. Yo he traducido "aula", por ser aqui para enseñar. En otros lugares en que tenian otro uso, acomodo la version de la misma palabra al uso que alli tenian. La lengua Española tambien suele usar la voz "exêdra" en el mismo sentido.] muy grande con asientos, que tendrá de largo un tercio mas que de ancho." (VITRUVIO/ORTIZ [1787] 2001, p. 131). Pero Vitruvio también asocia las exedras con las "Pinacothécas", lo que nos remite a la otra función implícita que van a tener las Salas Capitulares de El Escorial a lo largo de su historia y en particular bajo el mecenazgo de Felipe IV. Dice Vitruvio en el Capítulo V del Libro VI dedicado a los triclinios, salones, exêdras, y galerías, que: "Las galerías de pinturas se harán como las exêdras, muy anchas y espaciosas [...] sobre ellas corre el architrábe y demás coronamiento, de madera ó estuco; y ademas encima mueve un artesonado de bóveda rebaxada." (VITRUVIO/ORTIZ [1787] 2001, pp. 149-150). La cornisa de "blanco estuco" de los Capítulos delimitará el espacio destinado a las pinturas, entre los asientos y la bóveda, que como prescribe Vitruvio será rebajada y además pintada "al modo que la usaron los Egipcios y Romanos en sus Baños y Exedras, ò Grutas." (SANTOS, 1680, p. 227), como veremos más adelante, los grutescos completan, ya no en clave vitruviana sino antiquaria, el cúmulo de referencias clásicas de este fascinante espacio escurialense. El término exedra llegará por inercia retórica hasta Ximénez al repetir sin cambios la descripción de Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, p. 81). Resulta significativo que Ponz, atento lector y comentarista de Ximénez, ya no se refiera a los Capítulos como exedras, perdiéndose a partir de entonces el vínculo con el término y sus significados.

<sup>1791</sup> A partir de la segunda edición: «[...] son los Capítulos [...]» (1667, fol. 69. *Idem*: 1681, fol. 57; 1698, fol. 72).

<sup>1792</sup> A partir de la segunda edición Santos retoca ligeramente el párrafo, se trata de un cambio estilístico no de contenido, encaminado a una mejor comprensión del espacio arquitectónico: "Es vna Pieça quadrada de treinta pies, hermosamente lucida, y compuesta, que sirue de Atrio a los Capítulos que la tienen en medio. Tiene tres Ventanas de frente, y rejas a los Iardines, que rodean la Casa. A los lados ay seis Puertas, las tres, que dan entrada al vn Capitulo, y las otras tres al otro, respondiendose con toda igualdad; las de en medio tan grandes como la de la entrada, y las otras como las Ventanas, que hazen, vn orden, y variedad muy gustosa." (1667, fol. 69; *Idem*: 1681, fols. 57-57 vº; 1698, fols. 72-72 vº). Santos parece el primero en referirse a esta pieza con el término «atrio», tanto Herrera en el *Sumario* (vid. HERRERA [1589] 1998, fol. 10), como Sigüenza la denominan «zaguán», Almela se refiere a ella con cierta ambigüedad: «uno como recibimiento en medio» (ALMELA [1594] 1962, p. 50). La referencia literaria utilizada por Santos es el discurso VI de Sigüenza, de donde toma las medidas y la idea de la correspondencia entre los huecos de las puertas y ventanas: «Los más principales son los dos capítulos.

---

[1667, fol. 69]<sup>1793</sup>

[...] A los lados ay seis Puertas, las tres que dan entrada al vn Capitulo, y las otras tres la [sic] otro, respondiendose con toda igualdad; [...]

---

#### **Pinturas**<sup>1794</sup>.

*Estos caen en el lienzo de Mediodía; éntrese a ellos por una puerta grande del mismo claustro, que responde al claro del arco que está frente de la calle, que cruza por medio de la fuente y templete del jardín. En entrando se ve una pieza poco menos cuadrada, de treinta pies; en la frente tiene tres ventanas, con sus rejas, que caen a los jardines de los nichos de fuera. A los dos lados tiene otras tres puertas que se miran de frente: las de en medio son tan grandes como las que encontramos en esta cuadra; las otras dos que tienen a los lados son como las de las ventanas, de suerte que hacen buen orden y compostura. Aquí no hay asientos ningunos, porque sólo sirve de zaguán para los dos capítulos que le tienen en medio»* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 245). Ximénez repite en lo fundamental a Santos aunque corrige las medidas: «una Pieza de treinta y un pies de ancho; y de largo, el ancho de los Capítulos» (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 82), ya que, en efecto, este atrio o vestíbulo no es cuadrado sino rectangular, con 8 metros de oriente a poniente y 9 de norte a sur. Juan de Herrera describe el vestíbulo de los Capítulos en el comentario al Primer Diseño como una «*agradable pieza*» (vid. HERRERA [1589] 1998, fol. 10). En origen Juan Bautista de Toledo no había proyectado este espacio como un vestíbulo sino como un zaguán con una escalera que bajaba a las cantinas, la cual se construyó, estando terminada en abril de 1564, posteriormente al suprimirse quedaría cegada en su tramo superior por el suelo del actual atrio. El espacio que ocupan los Capítulos quedaba comprendido entre dos torres, la construida del Prior en el extremo oriental, y la que finalmente se suprimiría pensada en el centro de la fachada sur. En lo que finalmente sería el Capítulo prioral estaba proyectada la Biblioteca conventual y el Capítulo vicarial era el destinado propiamente a Capítulo con capacidad suficiente para una comunidad que en principio no iba a superar los cincuenta frailes. (vid. BUSTAMANTE, 1994, p. 29 y 67). En el atrio de los Capítulos la puerta de acceso desde el claustro está desplazada para hacerla coincidir con el eje central del jardín del Claustro de los Evangelistas, detalle que tanto Sigüenza como Santos recuerdan, y que nos induce a hacer una lectura individualizada de esa parte del convento, que en planta puede ponerse en relación con la lámina XLV del Libro III de Sebastiano Serlio. En ella se describe un edificio antiguo romano sepultado bajo tierra que se compone de un patio descubierto con un templo circular en medio, rodeado de un pórtico que en una de sus pandas comprende una galería distribuida simétricamente en compartimentos de tres piezas comunicados entre sí.

<sup>1793</sup> A partir de la segunda edición modifica el párrafo y por tanto suprime la última frase: «Esta sirue de Atrio à los Capítulos que la tienen en medio». *Idem*: 1681, fol. 57vº; 1698, fol. 72vº.

<sup>1794</sup> A partir de la edición de 1667 Santos añade en el título del epígrafe: "*Pinturas del Atrio*." (1667, fol. 69. *Idem*: 1681, fol. 57 vº; 1698, fol. 72 vº).

En 1605 fray José de Sigüenza no ofrece un recorrido descriptivo-topográfico de la pintura existente en este espacio, refiere simplemente que: "*Encima de las puertas y ventanas están puestas algunas tablas y cuadros de pinturas al óleo, retratos de algunos santos, como de San Francisco, Santo Tomás, Santo Domingo, que acompañan la pared que sobra entre las ventanas y la cornija de la vuelta de la bóveda que corre alrededor de la cuadra.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 245). En el inventario de la Entrega segunda de febrero de 1577 se describen dos pinturas con el tema de *San Francisco*: "*Otra ymagen de Sant Francisco, al olio sobre tabla, con molduras doradas y azules: tiene poco mas de vna quarta en quadro [...] Otra ymagen de Sant Francisco Capuchino, al olio sobre lienço y tabla, con molduras doradas pintadas de azul: tiene de alto poco mas de tresb quartas y de ancho dos terçias.*" (ZARCO, 1930, números 1.416 y 1.417, pp. 77-78). Un *Santo Tomás* del taller de Cambiaso se describe en la Entrega cuarta de 1584: "*Un lienço en marco al ollio de Sancto Thomas de Achino, puesta la mano*

Encima de las Ventanas, y Puertas, se adorna por el contorno de algunos Quadros, y Pinturas al olio, que son en todos siete, de los mejores Maestros que han aplaudido las edades. El vno es vna Imagen de nuestra Señora con el Niño, y San Iuan, que dizen es de mano de **Rafael de Urbina**<sup>1795</sup>. Otro de mano del **Ticiano**, que es de nuestro Saluador con el Mundo en la mano, y echando la bendicion con la otra; cosa de grande estimacion<sup>1796</sup>. Otro de / [1657, fol. 65vº] de la Anunciacion de nuestra Señora, de mano de **Federico Barrosi**, de mucha dulçura, y disposicion estudiosa<sup>1797</sup>. Otro ay de **Paulo Veronès**, que es

---

*yzquierda sobre vn libro, con molduras doradas y negras, de mano de vn Ofiçal de Luqueto: tiene de alto dos baras y tres quartas y de ancho vara y media.*" (ZARCO, 1930, nº 858, p. 659). Un *Santo Domingo* se describe en el inventario de la Entrega primera de abril de 1574: "*Una tabla en que está pintado Sancto Domingo, con vna estrella en la frente: que tiene dos pies y medio de ancho.*" (ZARCO, 1930, nº 1.415, p. 77). El manuscrito de la Biblioteca de Ajuda, fechado por Bouza hacia 1650, nos permite hacernos una idea más precisa de la colocación de las pinturas en el zaguán de los capítulos antes de la intervención de Velázquez (vid. BOUZA, 2000, p. 67). Se anotan en total siete cuadros, tres encima de las ventanas del muro sur, "*encima de la ventana de emmedio*" sobre la ventana central sitúa una copia de los *Desposorios de Santa Catalina* de Correggio, encima de las ventanas de los lados "*dos retratos originales*" de San Francisco y Santo Tomás de Aquino "*no se sabe cuyos son*", que ya apuntaba Sigüenza. Encima de las puertas pequeñas menciona otros cuatro "*quadros grandes*", uno de ellos era un *Cristo con la Cruz auestas* "*copia del de Sebastián del Piombo que está en el choro encima de la silla prioral.*" Los otros tres cuadros "*aunque son buenos, no se sabe cuyos son*", entre éstos estaría seguramente el retrato de Santo Domingo que anotaba Sigüenza.

<sup>1795</sup> A partir de la edición de 1667 esta *Virgen con niño y San Juan* atribuida a Rafael, que Santos incluye entre las pinturas donadas por Felipe IV, no se vuelve a mencionar en el Atrio de los Capítulos. Aunque en la primera edición no precisa la ubicación de las pinturas, la lógica descriptiva empleada por el jerónimo en las demás ediciones, comentando primero las sobrepuestas de derecha a izquierda según se entra desde el claustro, nos induce a pensar que probablemente el supuesto Rafael fue substituido por el *San Juan Bautista* de Ribera, el mismo lugar probablemente que habría ocupado en origen la copia de Sebastiano del Piombo del *Cristo con la Cruz auestas* que estaba en el Coro que se cita en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (vid. *supra*: nota 4, p. 4). Bassegoda apunta que podría tratarse de la *Virgen de la rosa* de Rafael (Museo del Prado, Cat. nº 302. Inv. Gen. nº 794, cfr. BASSEGODA, 2002, p. 162) [fig. 2] descrita por Santos a partir de 1667 en el Capítulo del Prior (Vid. nota *infra*).

<sup>1796</sup> A partir de la segunda edición concreta el lugar ocupado por esta pintura: «Sobre la otra Puerta pequeña, al mismo lado, ay otro de mano de Ticiano, [...]» (1667, fol. 69vº. *Idem*: 1681, fol. 57 vº; 1698, fol. 72 vº). En el mismo lugar se menciona en la *Relación* anónima de c. 1698: "[...] *hay un Salvador de mano del Conde Ticiano*" (ANDRÉS, 1971, p. 51). En 1764 Ximénez lo menciona en el mismo lugar y añade que es "*en tabla*" (XIMÉNEZ, 1765, P. I, C. VII, p. 82), también Ponz: "*Un Salvador de medio cuerpo, en acto de dár la bendicion: admirable obra del Ticiano.*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 124). Gregorio de Andrés afirma que fue una de las obras que desaparecieron en 1808 durante la francesada (vid. ANDRÉS, 1971, p. 51, nota 3). Según Bassegoda se trata de una obra perdida o no identificada, seguramente una copia o variante del *Cristo Bendiciente* del Ermitage [fig. 3], y comenta que "*tal vez sea la tela*" (aunque Ximénez anotaba que era tabla) descrita en 1811 en el Palacio Real de Madrid: "[802] *La caveza del Salvador, Ticiano, traída del Escorial.*" (vid. LUNA, 1993, p. 108; BASSEGODA, 2002, p. 190).

<sup>1797</sup> A partir de la segunda edición añade que esta pintura pertenece al grupo de las que ya: «[...] estauan acá desde el Tiempo del Fundador. Vna es de la Anunciacion de Nuestra Señora, original de Federico Barrosi, de gran dulçura, que la tuuo estimable este Autor en quanto obrò». (1667, fol. 70. *Idem*: 1681, fol. 58; 1698, fol. 73). Sigüenza la menciona en el Capítulo prioral: «[...] *una Anunciada, figuras pequeñas; no parece tan bueno ni con mucho, y si la manera de labrar y los movimientos no fueran tan conocidos, dijera yo que no era suyo este cuadro [...] en el capítulo del Prior*» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 375). Con respecto a la primera edición, nótese que omite el elogio a la «disposicion estudiosa». En la *Relación* anónima (c. 1698) se precisa su ubicación sobre la puerta del ángulo sureste: "*Sobre la puerta inmediata está la celebrada Anunciata de Federico Barrochio o Barrochi italiano [...]*" (ANDRÉS, 1971, p. 51). Fray Andrés Ximénez en 1764 la menciona sin añadir nada nuevo (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 83), también la recuerda Ponz con bastante entusiasmo: "*Hay una Anunciacion, que*

la Historia de la Muger Adultera, de lo marauilloso que hizo este Autor<sup>1798</sup>. Ay tambien aqui vn San Geronimo en la Penitencia, que antes estaua en la Sacristia, que dizen es de mano del gran **Tintoreto**<sup>1799</sup>.

*es una de las mas insignes obras de Federico Barrocci*" (PONZ, 1788, p. 125). Existen documentos concernientes al pago de la obra entre 1591-1593 (vid. EMILIANI, vol. I, 1985, p. 199), inventariándose en El Escorial en la entrega sexta de 1593: "*Un lienço al ollio de la Anunçiaçion de nuestra Señora, en marco con molduras labradas, doradas y barnizadas de gran relieue..., de mano de Baroçi: tiene dos baras escasas de alto y bara y media escasa de ancho.*" (ZARCO, 1930, nº 832 bis, p. 655). Gregorio de Andrés opina que quizá se podría identificar "*con el que existe en Budapest o el del Museo de Nancy*" (vid. ANDRÉS, 1971, p. 51, nota 7). Según Bassegoda se trata de una obra perdida o no identificada, quizá una versión reducida de la *Anunciación* de Barocci de la Pinacoteca Vaticana [fig. 4] (vid. BASSEGODA, 2002, p. 192).

<sup>1798</sup> Santos menciona en cuarto lugar este cuadro con el tema de la *Muger adúltera* que atribuye a Paulo Veronese y que incluye entre las pinturas donadas por Felipe IV. Se ha identificado con la pintura transferida al Museo del Prado en 1839 [fig. 5] (Cat. nº 495. Inv. Gen. nº 433, en depósito en la Casa-Museo Colón de Las Palmas de Gran Canaria desde 1940, cfr. RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 137-138). Bassegoda apunta que podría tratarse del cuadro citado en el inventario de Carlos I de Inglaterra (vid. MILLAR, 1972, p. 278; BASSEGODA, 2002, pp. 166-167). Según se deduce de la lógica descriptiva empleada por Santos, en 1657 la pintura de Veronés debía estar sobre la puerta del ángulo sureste del Atrio de los Capítulos, en donde a partir de la edición de 1667 se cita la *Anunciación* de Barocci, trasladándose el cuadro de Veronés al Capítulo del Prior, e incluyendo Santos entonces una descripción completa de la pintura: «Tras este se siguen dos Quadros, que ocupan el lugar que dexa a vn lado la Ventana de en medio de este Capitulo desde la Cornija, hasta los espaldares de los Assientos, y corresponden a otros dos, que están al otro lado, y tienen en medio la Ventana. El primero, y mas alto, es original de Paulo Veronès, que contiene la Historia de la Muger Adultera. Son las figuras que representa, pequeñas, pero grandes en la disposicion, y acierto con que están, y en las ropas, y coloridos. Christo Señor Nuestro a vna parte, con algunos de sus Discipulos, està atendiendo a la acusacion que hazen los Fariseos. A la otra parte la Adultera se mira afligida, y auergonçada entre los que la traen presa. La significacion de los afectos de vnos, y otros, vivissima. Es el Quadro de poco mas de vara en alto, y mas en largo» (1667, fol. 75 vº. *Idem*: 1681, fol. 62 vº; 1698, fol. 77 vº, vid. *infra*, nota,-). En la *Memoria* atribuida a Velázquez se sitúa en la antesacristía, debajo del lienzo de la *Purificación* también de Veronés (vid. DAVILLIER, 1874, p. 63), incluyendo una descripción diferente a la publicada por Santos: "*XIX. Otra de Paulo Veronés, de la Muger adúltera. Tráela una tropa de sayones á la presencia de Christo, atadas las manos y llorosa, y Christo, señalándola con magestad, vuelve á hablar á los Fariseos que la acusan. Es lienzo digno de su autor. Su alto quatro piés, y el largo quatro y medio.*" (DAVILLIER, 1874, p. 57). En el mismo sitio lo menciona fray Andrés Ximénez repitiendo a Santos puntualmente y suprimiendo solamente: "*y acierto con que están, y en las ropas y coloridos*" (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 93). También lo recuerda Antonio Ponz en el mismo lugar: "[...] *dos bellos quadros, como de una vara de alto, y algo mas de largo. El primero es la historia de la muger adúltera, executado por Pablo Veronés, en figuras enteras [...]*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 136). En julio de 1810 figura entre los "*Quadros aforrados por el Señor Nápoli*", tres años después se encuentra depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con atribución a Tintoretto (vid. VIGNAU, 1903-1905, nº 219). Damián Bermejo en 1820 lo menciona en la Sacristía, en la "*Banda de las ventanas*" con el número 25: "*La historia de la muger adúltera con figuras pequeñas, por Pablo Veronés.*" (BERMEJO, 1820, p. 90).

<sup>1799</sup> A partir de la segunda edición menciona esta pintura en el grupo de las que ya «estauan acá desde el Tiempo del Fundador», añadiendo: «Otra es original, segun dizen, de Tintoreto, que es vn San Geronimo en la penitencia, de harto estraña, y nueva posicion» (1667, fol. 70. *Idem*: 1681, fol. 58; 1698, fol. 73). Aunque Sigüenza no la menciona, podría tratarse del *San Jerónimo penitente* con atribución a Tiziano que se refiere en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650), colocado en el extremo suroeste de la Sacristía: "*encima de los caxones*" [...] *Nuestro Padre San Gerónimo en la penitencia, es de Ticiano [...]*" (BOUZA, 2000, p. 66). La expresión «*estraña, y nueva posicion*» que introduce Santos a partir de la edición de 1667, ha servido de indicio a Bassegoda para identificar la pintura con el *San Jerónimo penitente* de Lorenzo Lotto [fig. 6] (Prado. Cat. nº 448. Inv. Gen. nº 437), el cual presenta un formato similar (99 x 90 cm.) con los otros dos cuadros descritos por Santos sobre las ventanas del Atrio de los Capítulos: la copia de Correggio y la *Santa Justina* de Giordano (vid. BASSEGODA, 2002, pp. 192-193). La pintura se describe en el inventario de la entrega sexta de 1593 ya entonces como obra de Lotto: "*Un*

Otro de nuestra Señora con el Niño, y Santa Catalina, y San Sebastian en su presencia, que es copia de obra de **Antonio Corregio**, ò **Acorezo**, como nosotros dezimos, de tal suauidad, y hermosura, que se lleua la atencion de todos. Dizen que hizo esta Copia **Dominico Greco**; y assientan los que han visto el Original, que està hecha con toda destreza, y semejança<sup>1800</sup>. Las quatro de estas Pinturas, que son la de Rafael, del Ticiano, de Paulo Veronès, y otra de nuestra Señora con el Niño en los braços, que es de mano de **Vandic**, y de mucha excelencia<sup>1801</sup>, diò el Rey Filipo Quarto, para que no aya Pieça en esta Casa, que no estè enriquezida con sus cuydados.

---

*lienço al ollio de Sanct Hierónimo, en la penitencia, desnudo, con vna calavera sobre vn peñasco y vn Angel en lo alto, buena mano, del Lot [to], guarnecido de éuano, con dos órdenes de conteçuelas de lo mismo a la rredonda de la guarnición; tiene de alto bara y çinco dozavos y de ancho bara y terçia...."* (ZARCO, 1930, nº 949, p. 37). En la *Relación* anónima de hacia 1698 se precisa la ubicación de la obra sobre la ventana izquierda del Atrio de los Capítulos: "[...] *un San Jerónimo en el desierto de Chalcede, es de Jacobo Tintoreto, veneciano.*" (ANDRÉS, 1971, p. 51). La atribución de esta pintura siempre ha resultado dudosa en las fuentes, Santos apunta a Tintoretto, noticia que repite fray Andrés Ximénez, el cual menciona la obra con los mismos términos y en el mismo lugar (vid. XIMÉNEZ, P. I, C. VII, p. 83). Antonio Ponz también la menciona en el mismo lugar dudando de la atribución: "[...] *un S. Gerónimo penitente, de cuyo autor se ignora, aunque algunos lo juzgan de Tintoreto.*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 125), de hecho en los primeros catálogos del Prado aparece descrita como obra de Tiziano.

<sup>1800</sup> A partir de la segunda edición, Santos menciona esta pintura en el grupo de las que ya «estauan acá desde el Tiempo del Fundador», cambiando el «Dizen que hizo esta copia [...]» por un más afirmativo: «Hizo esta Copia Dominico Greco [...]» (1667, fol. 70. *Idem*: 1681, fol. 58; 1698, fol. 73). Bassegoda considera la atribución al Greco «completamente inverosímil, a la vista de la obra en cuestión» (vid. BASSEGODA, 2002, p. 193), que identifica con la copia del original de Correggio [fig. 7] (Louvre) de la *Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Sebastián* que aún hoy cuelga del Atrio de los Capítulos (P.N. Inv. nº 10014706). No consta su descripción en los inventarios de las entregas aunque en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) ya se apunta la presencia del cuadro en el mismo lugar en donde lo cita Santos: "*En el zaguán, encima de la ventana de emmedio, están los Desposorios de Christo y Santa Cathalina, es copia de Antonio de Acorezo.*" (BOUZA, 2000, p. 67). En la *Relación* anónima de hacia 1698 se precisa su ubicación sobre la ventana de la derecha: "[...] *están los desposorios de Cristo niño con Santa Catalina, es de Antonio Corizo o Corregio, florentín, aunque algunos afirman ser de Dominico Greco, en su primera forma o modo de pintar.*" (ANDRÉS, 1971, p. 51). Fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar sin añadir nada nuevo (vid. XIMÉNEZ, P. I, C. VII, p. 83). Allí también lo cita Antonio Ponz: "*Una buena copia del Correggio, en donde se ve el Desposorio de Santa Catarina con el Niño, que está en brazos de su madre, se dice executada por Dominico Greco.*" (PONZ, 1788, p. 125). En 1813 figura entre los cuadros depositados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (vid. VIGNAU, 1903-1905, nº 139). En 1820 fray Damián Bermejo lo menciona en la Celda alta del Prior: "*Los Desposorios de santa Catalina en lienzo de cuatro pies en cuadro, copiado por el Greco del original de Corregio*" (BERMEJO, 1820, p. 246). Vicente Poleró lo menciona en el Capítulo del prior sin mencionar la atribución al Greco: "*406. Copia de Correggio. Los desposorios de Santa Catalina. Alto, 3 piés, 8 pulg., 9 lín.; ancho, 3 piés, 7 pulg., 7 lín.*" (POLERO, 1857, p. 102).

<sup>1801</sup> A partir de la segunda edición Santos precisa el lugar ocupado por esta pintura y añade: «A estotro lado sobre la primera Puerta, corresponde al de San Iuan vn original de Antonio Vandic, que es vna Nuestra Señora con el Niño en los braços, de mucha valentia, y excelencia. Todos estos son de vna misma medida» (1667, fol. 69vº. *Idem*: 1681, fols. 57 vº-58; 1698, fols. 72 vº-73). Se refiere al *San Juan de Ribera* y el *Salvador* de Tiziano. Según Santos la pintura estaba sobre la puerta del ángulo noreste. En la *Relación* anónima de hacia 1698 se precisa la ubicación del lienzo: "[...] *sobre la puertilla siguiente está una Nuestra Señora, es de Van Dick, flamenco.*" (ANDRÉS, 1971, p. 51). Fray Andrés Ximénez repite lo dicho por Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 82) y con el mismo orden y en el mismo lugar cita el cuadro Antonio Ponz elogiando que está: "[...] *pintado con el mejor gusto de color.*" (PONZ, 1788, p. 124). Gregorio de Andrés apuntaba la identificación de la pintura con una de las dos versiones del tema conservadas en El Escorial de Van Dyck (vid. ANDRÉS, 1971, p. 51, nota 8). Bassegoda identifica la pintura con la *Virgen con el Niño*, copia de Van Dyck (El Escorial, P.N. Inv. nº 10014577) [fig. 8], pudiendo

---

[1667, fol. 69]<sup>1802</sup>

Encima de las Ventanas, y Puertas, se adorna esta Pieça por el contorno, de algunos Quadros, y Pinturas al olio, que la ilustran mucho. Son en todas ocho, y las quatro, con todas las demas que ay en los Capítulos, que son en mucho numero, y de grande valentia, precio, y estimacion, como veremos, y de los mejores Maestros, que han aplaudido las edades. Son dadiua a esta Casa de su Patron, y Dueño el Señor Rey Fi- [1667, fol. 69vº] Filipo Quarto el Grande, que quiso enriquezer estos Capítulos, como lo hizo en la Sacristia, y en otras partes, para que no huuiesse en el mundo mas que ver en materia de adornos de Pintura, assi como en lo demas ay muy poco que se pueda poner en comparacion.

La primera que se vè al lado derecho como entramos, sobre vna de las Puertas pequeñas, es original de **Iusepe de Ribera**, vn S. Iuan Bautista con el Cordero en los braços, de linda disposicion; pinta al Santo en el Desierto, como lo significan vnos riscos, y distancias, de edad, y estatura de muchacho ya crecido, y abultado, desnuda la mayor parte del pecho, y el brazo izquierdo, y lo demas vestido con el Pellico, y sobre èl vna Ropa colorada; el rostro hermoso, y risueño, y tan natural todo, que aquel agrado de su mirar, le causa en todos quantos le miran. Ninguno entra aqui, que al mirarle no se llene de alegria. El Cordero es tambien crecido, y de muy perfecta imitacion; la lana ò bellon, no parece cosa pintada, sino la misma verdad. Creo que es de las pinturas mejores que ha hecho su Autor. El Quadro tiene de alto mas de vara y media, y de ancho mas de vna vara. Estava antes en la Sacristia del Panteon, y mandò Su Magestad se pusiesse aqui, porque se goza mejor, y tiene mas acaso la luz<sup>1803</sup>.

Sobre la otra Puerta pequeña, al mismo lado, ay otro de mano del **Ticiano**, que es de nuestro Salvador, con el Mundo en la mano, y echando la bendicion con la otra; cosa de grande estimacion<sup>1804</sup>.

---

tratarse de la obra que en 1811 se describe en el Palacio Real de Madrid como "*La Virgen y el Niño Jesús, Vandik, traída del Escorial*" (vid. LUNA, 1993, p. 108; BASSEGODA, 2002, p. 191). Poleró la cataloga con el número 541: "*Copia de Van-Dyck. Nuestra Señora con el niño Dios. Alto, 4 piés, 1 pulg. , 6 lín.; ancho, 3 piés, 7 pulg., 10 lín.*" (POLERO, 1857, p. 125).

<sup>1802</sup> Idem: 1681, fol. 57 vº; 1698, fol. 72 vº. A partir de la edición de 1667 Francisco de los Santos altera la forma y el orden del discurso publicado diez años antes, contabiliza una pintura más y precisa el lugar que ocupaban indicando los cambios producidos en la decoración por deseo de Felipe IV, cuyo papel como patrono del Monasterio enfatiza a los dos años de su muerte.

<sup>1803</sup> Idem: 1681, fol. 57 vº; 1698, fol. 72 vº.

Santos señala que esta obra fue donada por Felipe IV, estuvo primero en la sacristía del Panteón, en donde la cita brevemente en la primera edición (vid. SANTOS, 1657, fol. 142), después Felipe IV ordena su traslado al atrio de los capítulos, allí se menciona en la relación atribuida al padre Talavera de hacia 1698 (ANDRÉS, 1971, p. 51); y después: XIMÉNEZ, 1764, p. 83 y PONZ [1788] 1972, pp. 123-124. Seguramente en la sacristía del Panteón se colocó una copia, lo que explicaría que Santos siga mencionando un *San Juan* de Ribera en ese lugar en todas sus ediciones (SANTOS, 1667, fol. 162vº; 1681, fol. 130; 1698, fol. 145). Posiblemente sería la misma copia que XIMÉNEZ, 1764, p. 136, menciona en la sacristía del coro, y que después de la francesada sustituyó al original perdido (BERMEJO, 1820, p. 187). Según Bassegoda la copia sería la pintura que cuelga hoy en el capítulo del Vicario como anónimo español del siglo XVII (Poleró, nº 95) y el original cabría identificarlo con una pintura en colección particular en Ginebra, vid. BASSEGODA, 2002, pp. 153-190.

<sup>1804</sup> Vid. nota supra.



A estotro lado sobre la primera Puerta, corresponde al de San Iuan vn original de **Antonio Vandic**, que es vna Nuestra Señora con el Niño en los braços, de mucha valentia, y excelencia<sup>1805</sup>. Todos estos son de vna medida.

Sobre las Ventanas, en medio del testero, ay otro de **Paulo Veronès** de mas de vara y media de alto, y dos varas y mas de largo, original famoso, en que representa la Historia de las Bodas de Canà de Galilea, donde Christo Señor nuestro obrò el milagro de la conuersion del agua en vi- [1667, fol. 70] vino. Vèse la Mesa muy copiosa de combidados, y todos con aquel trato, disposicion, y nobleza que tuuo este gran Pintor lo que hizo. En los que siruen a la mesa ay admirables cabeças y casi todas parecen retratos; la de la Virgen no, porque tiene mayor decoro, y Diuinidad; y siendo muy hermosa, corresponde proporcionadamente a la edad de Christo, que esta a su lado; cosa en que yerran muchissimos Pintores, que pintando a Christo en la edad perfecta, pintan Niña a su Madre, Ay vna figura en pie, vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra de fuera, y se ha suspendido a vista del Milagro, que le refiere vno de los que està a la Mesa, y vn Negrillo que sirue a ella con vestido amarillo, hazen gran armonia a la composicion. Las figuras son medianas. Estas quatro que auemos referido, son las que diò el Rey Felipe Quarto<sup>1806</sup>.

---

<sup>1805</sup> Vid. nota supra.

<sup>1806</sup> Se trata de *Las Bodas de Caná* atribuido al taller de Paolo Veronese (Prado, Cat. nº 494. Inv. Gen. nº 453). A partir de la tercera edición lo sitúa: «A mano izquierda de la Puerta, en el testero» (1681, fol. 58. *Idem*: 1698, fol. 73), por tanto en la pared norte, a la derecha de la puerta principal. Se trata de un cuadro perteneciente a la colección de Felipe IV que en la edición de 1657 Santos sitúa en la Iglesia Vieja (*vid.* SANTOS, 1657, fol. 56 vº, nota -). En la segunda edición la descripción es prácticamente idéntica aunque con ligeras variaciones, en 1657 había escrito: «Delante de la Mesa està vn Negrillo de espaldas, como siruiendo à ella, con vestido amarillo, cuyas manchas hazen gran armonia à la composicion», a partir de la segunda edición recorta la frase: «[...] y vn Negrillo que sirve è ella, con vestido amarillo, hazen gran armonia à la composicion». Al quitar el punto permite que semánticamente la «figura en pie, vestida de blanco» de la frase anterior, forme parte de los elementos que «hazen gran armonia à la composicion», pero lo más interesante es que decida omitir precisamente la palabra «manchas» referida al rutilante vestido amarillo del muchacho. En toda la *Descripción breve*, Santos sólo en otra ocasión utiliza la palabra «mancha» con un sentido pictórico: cuando señala que la *Asunción* de Carracci instalada en la Sacristía es «[...] muy semejante en las manchas, y tintas [...]» con las obras de Tintoretto (SANTOS, 1657, fol. 45. *Idem*: 1667, fol. 48 vº; 1681, fol. 40 vº; 1698, fol. 52). Acaso en su afán puntilloso por condensar y apurar el texto, decidió inconscientemente suprimir un término con el que quizá no estaba familiarizado, y que era más propio de pintores y teóricos del arte. En la supuesta *Memoria* de Velázquez se sitúa el lienzo en el «Capítulo», y se concreta que fue adquirido por Don Luis Méndez de Haro en la Almoneda de Carlos I (*vid.* VERGARA, 1989; BASSEGODA, 2002, p. 191). La descripción coincide con la de la primera edición de Santos: «El de las Bodas de Caná de Galilea, donde Christo está obrando el milagro de la conversion del agua en vino, es de Paulo Caliari Veronés, copioso de figuras de aquella nobleza y disposicion rara que tuuo este gran pintor en lo que hizo, assi en los que están sentados á la mesa, como en los que le sirven. Ay admirables cabeças, y casi todas parecen retratos. La de la Virgen no, porque tiene mayor decoro y diuinidad, y, siendo muy hermosa, corresponde proporcionadamente á la edad de Cristo, que está á su lado, cosa en que yerran muchísimos pintores que, pintando á Christo en la edad perfecta, pintan Niña á su Madre. Ay una figura en pié vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra de fuera y se ha suspendido á la vista del milagro que le refiere uno de los que están a la mesa. Delante de ella está un negrillo de espaldas, y como que la sirve; es amarillo su vestido, y sus manchas hazen gran armonía á la composicion. Las figuras son medianas. Lo alto del quadro quatro piés y medio, y siete y medio su longitud» (DAVILLIER, 1874, p. 49). Observando con detenimiento el dinámico vestido amarillo del muchacho, sorprende su técnica suelta y empastada, que elude los detalles e incide en la representación luminosa del tejido plegándose en zonas de sombra

Ay otras quatro en esta Pieça de las que se estauan acá desde el tiempo del Fundador. Vna es de la Anunciacion de Nuestra Señora, original de **Federico Barroci**, de gran dulçura, que la tuuo estimable este Autor en quanto obró<sup>1807</sup>. Otra es original, segun dizen, de **Tintoreto**, que es vn San Geronimo en la penitencia, de harto estraña, y nueua posicion<sup>1808</sup>. Otra de Nuestra Señora con el Niño, y Santa Catalina, y San Sebastian en su presencia, que es Copia de otra de **Antonio Corregio**, ò **Acorezo**, como nosotros dezimos, de tal suauidad, y hermosura, que se lleua la atencion de todos. Hizo esta Copia **Dominico Greco**, y assienta los que han visto el original, que està con toda destreza, y semejança<sup>1809</sup>.

---

[1681, fol. 58]<sup>1810</sup>

[...] y otro deste tiempo, que es de Lucas Iordan, el Martyrio de S. Iustina<sup>1811</sup>.

---

**Bobeda**<sup>1812</sup>.

---

y de luz. En definitiva el pasaje sería más propio del pintor que del religioso y quizá sea una presunción pero encaja imaginar más al primero que al segundo apuntando a esa figura de espaldas que parece detenida en un instante. En la *Relación* anónima de hacia 1698 también se menciona: «[...] las bodas de Caná, es de Pablo Callario, veronés» (ANDRÉS, 1971, p. 51). En 1764 la pintura seguía colocada en el mismo lugar según el testimonio de Ximénez, que repite punto por punto a Santos exceptuando que suprime el elogio al decoro de no representar a la Virgen «niña» junto a Cristo (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, pp. 82-83), pasaje que Ximénez va a emplear en la descripción de la *Aparición de Cristo a su Madre* de Navarrete (*vid. infra*. Nota -). También lo menciona Ponz en el mismo lugar, recordando su procedencia inglesa: «El que representa las Bodas de Caná, \* y es uno de los que se compraron en Inglaterra, \* es de Pablo Veronés, executado con bizzaría, y buen gusto» (PONZ, 1788, pp. 124-125). En 1813 figura entre los cuadros depositados en la Real Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, 1903-1905, nº 140). De vuelta en el Atrio de los Capítulos en 1820 lo menciona fray Damián Bermejo (*vid.* BERMEJO, 1820, p. 188). En 1837 la pintura es transferida al Museo del Prado.

<sup>1807</sup> *Vid.* nota supra.

<sup>1808</sup> *Vid.* nota supra.

<sup>1809</sup> *Vid.* nota supra.

<sup>1810</sup> *Idem*: 1698, fol. 73.

<sup>1811</sup> A partir de la edición de 1681 Santos menciona un octavo cuadro en el Atrio de los Capítulos que por equivocación incluye entre las cuatro pinturas «que estauan acá desde el tiempo del Fundador», se trata del *Martirio de Santa Justina* de Luca Giordano (El Escorial, P.N., Inv. nº 10014574, *vid.* GIORDANO, 2002, p. 312). En la *Relación* anónima de hacia 1698 se precisa la colocación del cuadro de Giordano sobre la ventana central: “En una de las ventanas de en medio está el martirio de Santa Justina imitando a Ticiano [...]” (ANDRÉS, 1971, p. 51). Ximénez también lo menciona repitiendo la mención de Santos sin añadir nada nuevo (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 82). Antonio Ponz precisa el formato del lienzo: “Jordan hizo el quadro apaisado, que representa en medias figuras el martirio de Santa Justina” (PONZ, 1788, p. 124). Según Bassegoda no consta la procedencia de este lienzo que se incorpora tardíamente al montaje del Atrio de los Capítulos, en 1813 figura depositado en la Real Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, 1903-1905, nº 258; BASSEGODA, 2002, p. 193). Fray Damián Bermejo lo menciona en el Claustro alto, añadiendo: “[...] por Jordán imitando á Veronés.” (BERMEJO, 1820, p. 231). Aunque ya estamos en 1820, el comentario de Bermejo vinculando el *Martirio de Santa Justina* con la *maniera* de Veronés, nos da la clave para entender la presencia en 1681 del único cuadro contemporáneo dentro de un conjunto fundamentalmente historicista, y todo ello once años antes de la llegada de Giordano a El Escorial. Sobre el tema de las pinturas “*alla maniera di*” realizadas por Giordano, *vid.* ÚBEDA DE LOS COBOS, 2008, pp. 141-175.

De la Cornixa arriba en la buelta de la Bobeda se vèn pintados sobre el Estuque graciosissimos Grutescos de mucha diferencia de Follajes, Colores, y Figuras repartidas, segun la forma de la Bobeda, en las Lunetas, Triangulos, y Terminos, con singularissima disposicion, y Arte: y en lo alto se finge vn Cielo abierto, por donde baxan Angeles con Coronas de Laurel en las manos, para premiar la paciencia de los que en aquellos Capítulos sufren humildes las reprehensiones de sus Prelados<sup>1813</sup>.

---

[1667, fol. 69v<sup>o</sup>]<sup>1814</sup>

[...], que son Pieças donde se juntan los Monges de ocho a ocho dias, segun la Constitucion que professan, y donde dizen sus culpas, y se las reprehenden, y castigan, para que siempre esté en pie la obseruancia.

---

**Grutescos, ò Brutescos porque se llaman assi**<sup>1815</sup>.

---

<sup>1812</sup> A partir de la edición de 1667 Santos añade en el título del epígrafe: "*Bobeda del Atrio*" y comienza el epígrafe: «Despues de estos adornos, leuantando la vista, se vèn de la Cornija arriba en la buelta de la Bobeda graciosissimos Grutescos, pintados sobre el Estuque, de mucha diferencia [...]» (1667, fol. 70. *Idem*: 1681, fol. 58; 1698, fol. 73).

<sup>1813</sup> A partir de la edición de 1667 Francisco de los Santos perfila y retoca el comienzo de este párrafo: «*Despues de estos adornos, leuantando la vista, se vèn de la Cornija arriba en la buelta de la Bobeda, graciosissimos Grutescos, pintados sobre el Estuque, [...]*» y después de «*Prelados*» añade información suplementaria sobre el uso y función religiosa de los capítulos: «[...] *que son Pieças donde se juntan los Monges de ocho a ocho dias, segun la Constitucion que professan, y donde dizen sus culpas, y se las reprehenden, y castigan, para que siempre esté en pie la obseruancia*» (1667, fols. 70-70 v<sup>o</sup>. *Idem*: 1681, fols. 58-58 v<sup>o</sup>; 1698, fols. 73-73v<sup>o</sup>). La fuente utilizada por Santos es de nuevo Sigüenza: «*De la cornija arriba está pintada de muy graciosos brutescos sobre estuque. [...] En el claro y cuadro de en medio de la bóveda se finge un cielo abierto con sus nubes, por donde se ven bajar algunos ángeles con corona de laurel en las manos par coronar a los que sufrieren con paciencia por sus culpas o sin ellas y por el amor de la obediencia y penitencia, cuyo estado profesan las reprehensiones y castigos que en aquellos capítulos les dieron sus perlados*» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, pp. 245-246). Juan de Herrera también se había referido a las pinturas de la bóveda del zaguán en el *Sumario* cuando comenta el Primer Diseño de las Estampas: «[...] *esta toda su boueda ornada de varios compartimentos y pinturas*» (HERRERA [1589] 1998, fol. 10). Aunque ninguno menciona a los autores de las pinturas, se trata de la primera obra documentada en El Escorial de Niccolò Granello, Giovanni Maria da Urbino y el dorador Francesco da Viana, cuyos pagos se realizaron entre el 22 de diciembre de 1581 y el 16 de julio de 1582 (ZARCO, 1932, pp. 49-50). La composición decorativa se organiza de forma similar a la de la coetánea bóveda de la Celda baja del Prior, con una escena central en la que como señala Sigüenza se ven dos ángeles con coronas de laurel dispuestos a «*coronar a los que sufrieron con paciencia por sus culpas o sin ellas*» y de forma más explícita Santos: «*para premiar la paciencia de los que en aquellos Capítulos sufren humildes las reprehensiones de sus Prelados*». En el interior de los lunetos, enmarcados por unas riquísimas arquitecturas fingidas, se representan a los héroes del sufrimiento y de la obediencia del Antiguo y Nuevo Testamento: *Job llagado*, *Abraham* y *Jeremías*, *San Pedro* y *San Pablo*, en dos de las enjutas *Moisés* y *Cristo*, y en los ángulos *Dios Padre*, *David* como escritor, *Salomón* con la maqueta del Templo y un *Ángel* como mensajero de la sabiduría de Dios [fig. 11] (*vid.* ZARCO, 1932, pp. 61-71; NEWCOME, 1988, p. 14; GARCÍA-FRÍAS, 2004, pp. 114-115).

<sup>1814</sup> *Idem*: 1681, fol. 58v<sup>o</sup>; 1698, fol. 73 v<sup>o</sup>.

<sup>1815</sup> A partir de la edición de 1667 Santos varía el título del epígrafe: «*Grutescos, ò Brutescos que son*» (SANTOS, 1667, fol. 70 v<sup>o</sup>. *Idem*: 1681, fol. 58 v<sup>o</sup>; 1698, fol. 73v<sup>o</sup>).

No se puede bien dezir la velleza, que tiene esta entrada; mas este genero de Pintura Grutesca la ocasiona<sup>1816</sup>; de que vsaron mucho los Egipcios, y despues los Romanos, que barrieron todo lo bueno del mundo, para adornar las Paredes, y alturas de sus Exedras, y Grutas donde tenian Baños, y Recreaciones; por esso se llamaron Grutescos, por ser adornos de las Grutas: y otros, por la diferencia de Brutos, y Monstruos, que ay en ellos, como Satyros, Siluanos, Leones, Tigres<sup>1817</sup>, que hazen mucha variedad, los llamaron Brutescos<sup>1818</sup>.

De- / [1657, fol. 66]

**Grutescos quien los hallo**<sup>1819</sup>.

Deuese esta manera de pintar à **Raphael de Urbino**, y à **Iuan de Andene**, que codiciosos de los primores antiguos, despues de muchos años de oluidada, y perdida, la hallaron en los Soterraneos, y Grutas de San Pedro in Vincula, donde dizen fue el Palacio de Tito; y procurando imitarla, salieron con ello, y aun la reduxeron à mejor forma, y de Italia, despues vino à España; y se ha estendido por toda Europa; pero no sè yo, que en toda ella estè mejor executada, que en esta Quadra, y Capítulos<sup>1820</sup>.

<sup>1816</sup> A partir de la edición de 1667 el comienzo del párrafo sufre una ligera variación: «No se puede bien dezir la belleza, que tiene esta entrada, ocasionada de este genero de Pintura Grutesca. Vsaronla mucho los Egipcios [...]» (1667, fol. 70 vº. *Idem*: 1681, fol. 58 vº; 1698, fols. 73-73vº).

<sup>1817</sup> A partir de la segunda edición: «[...]y Tigres [...]» (1667, fol. 70 vº. *Idem*: 1681, fol. 58 vº; 1698, fols. 73-73vº).

<sup>1818</sup> La fuente es fray José de Sigüenza: “[...] y por haberla hallado en aquellas grutas la llamaron “grutesco”, porque ven en ella diferencias de animales y monstruos, como sátiros, silvanos, ninfas, leones, tigres, y mezclas de unos y de otros; y, a mi parecer, la llamarían mejor “egipcia”, de donde creo la trajeron los romanos, que barrieron todo lo bueno del mundo para ennoblecer su ciudad; porque como los egipcios figuraban con los símbolos de animales, ahora según la propia naturaleza de cada uno, ahora componiendo unos con otros, haciendo monstruos sus misterios, y la Filosofía, que no querían comunicar con todos, ponían en las paredes de los templos y en columnas y obeliscos que para esto levantaban, y en otros lugares sacros, estas figuras, que llamaron ellos notas sagradas, que servían de adorno y de doctrina.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 246). Sigüenza mezcla datos procedentes tanto de Vasari, como también de Lomazzo y de Paleotti en su *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* (Bologna, 1582), para un análisis de las fuentes manejadas por Sigüenza, *vid.* BLASCO, 1999, t. II, nota 11. Sebastián de Covarrubias define los grutescos como “cierto modo de pintura imitando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen cruarse en ellas y sabandijas y aves nocturnas. Este género de pintura se hace con unos compartimientos, listones y follages, figuras de medio sierpes medio hombres, cyrenas, sphinges, minotauros” (COVARRUBIAS[1611]1993).

<sup>1819</sup> A partir de la edición de 1667 cambia el título del epígrafe: «El inventor de ellos». (1667, fol. 70 vº. *Idem*: 1681, fol. 58 vº; 1698, fol. 73 vº).

<sup>1820</sup> La fuente utilizada por Santos es Sigüenza: “Esta manera de pintar (por decir algo de ella en este lugar, pues la hemos de encontrar tantas veces en este edificio) es nueva en España, y aun en Italia no ha mucho que resucitó, después de largos años muerta y olvidada, en tiempos del Emperador Carlos V, que comenzó a favorecer todas las buenas artes, y aunque por muchas partes de la sangre de los godos, grandes enemigos del imperio y de los ingenios romanos singular patrón, como varón de tan buen gusto, de todas sus buenas obras. El modo como se tornó a usar esta pintura fue que Rafael de Urbino y Juan de Audene, grandes maestros de pintura, entraron una vez entre otras, con la codicia de desenterrar los primores antiguos en su arte, en los subterráneos o grutas de San Pedro in Víncula, donde dicen fue el palacio de Tito; encontraron allí con algunos pedazos de esta manera de pintura; quedaron grandemente admirados de su extrañeza y hermosura y de ver que el tiempo ni el lugar no hubiesen sido parte para quitar el lustre y la perfección de los colores. El Juan de Udine, o Audene, se dio a mirarla más atentamente; como era hombre ingenioso comenzó a contrahacerlas, y probó tantas maneras de cal y de estuques y colores, que vino a hacer cosas excelentes en este género de pitura [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, pp. 245-246). La historia del redescubrimiento de los grutescos que explica Sigüenza y

## Forma de los Capítulos.

Entrase desde aqui en ellos, y ellos se entran luego por los ojos, para ensanchar el coraçon<sup>1821</sup>: porque fuera de ser entrambos grandes, y desenfadados: son tan claros, y alegres, y de tan gustosa disposicion en los adornos<sup>1822</sup>, que compiten con todo quanto ay aqui. De ancho tiene cada vno treinta y quatro pies [9,52 m.], de largo ochenta [22,4 m.]; de suerte, que los dos con el Atrio, que està en medio, tienen docientos pies [56 m.] de longitud<sup>1823</sup>. Las Paredes parecen de Nieuue; y hasta la Cornixa, que es de

---

que recoge Santos, la había extraído fray José de Vasari, el cual apuntaba que Rafael y Juan de Udine: "*cavandosi da San Piero in Vincola fra le ruine ed anticaglie del palazzo de Tito per trovar figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, ricoperte tutte, e pine di grotteschine, di figure piccole e di storie, con alcuni ornamenti di stucchi bassi. Perchè andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quel opere [...]* (che grottesche furono dette dall' essere state entro alle grotte ritrovate)" (VASARI/MILANESI, vol. VI, pp. 551-552). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*, cita la autoridad de Sigüenza ("Fr. Joseph de Cigüenza, lib. 4 de S. Gerónimo, disc. VI") en relación a la durabilidad de la pintura sobre piedra: "Pues en Roma en tiempo del emperador Carlos quinto, Juan de Udine y Rafael de Urbino entraron en las grutas de San Pedro, y hallaron algunos pedazos de pintura que los dexó admirados, y mucho más que el tiempo no hubiese quitado el lustre y viveza a los colores." (PACHECO [1649] 2009, p. 113). Más adelante en el capítulo que dedica al arte de la iluminación vuelve sobre el tema de los grutescos: "Bizarra fue la invención que hallaron los pintores viejos para adornar las figuras de relieve y la arquitectura de los retablos dorados de oro bruñido, a quien llamaron estofado, en la cual fueron introduciendo los gallardos caprichos de los grutescos usados de los antiguos, de que hablaremos primero; los cuales son nuevos en España, y aun en Italia no ha mucho que resucitó este modo, después de luengos años; aunque Vitrubio [cita al margen: "Vitrub., lib. 7, capítulo 5."] lo reprehende como quimeras impropias y, entre otras razones, dice: "que no deben se aprobadas las pinturas que no son semejantes a la verdad." Con todo eso, en las partes donde las usaron los antiguos tienen gala y bizarría. Dice el Pe Fray Josefe de Cigüenza [cita al margen: "Hist. de S. Gerón., lib. 4, capítulo 6."] que, en tiempo del Emperador Carlos V, que comenzó a favorecer todas las buenas artes y a restaurar las ruinas de los godos, enemigos del Imperio y de los ingenios romanos, el modo cómo se tornó a usar esta pintura fue que Juan de Udine y Rafael de Urbino, insignes pintores (como se ha dicho a otro propósito) entraron una vez, entre otras, con la codicia de desenterrar los primores antiguos en su arte, en los soterraños, o grutas, de San Pedro "in vincula", donde dicen que fue el palacio de Tito, y encontraron allí con algunos pedazos desta manera de pintura, y quedaron grandemente admirados de su extrañeza y hermosura, y de ver que el tiempo ni el lugar no hubiesen sido parte para quitar el lustre y la perfección de los colores. El Juan de Udine, con particular aplicación, comenzó a contrahacerlos, probando tantas maneras de cal, estuco y colores que vino a hacer cosas excelentes en este género de pintura, y por haberla hallado en aquellas grutas la llamaron grutesco, y otros, brutesco, porque ven en ella diferencias de animales y monstruos, como sátiros, silvanos, nimfas, leones, tigres y mescla de unos y de otros; y dice el autor citado: "a mi parecer, mejor la llaman egipcia [A partir de aquí cita completo el texto de Sigüenza] (PACHECO [1649, L. III, C. III] 2009, p. 460).

<sup>1821</sup> A partir de la edición de 1667, en el comienzo del párrafo precisa: «Entrase desde aqui en ellos por las tres puertas que hemos dicho se corresponden, y ellos se entran luego por los ojos [...]» (1667, fol. 70vº. *Idem*: 1681, fol. 58vº; 1698, fol. 73 vº).

<sup>1822</sup> A partir de la edición de 1667: «[...] de tan gustosa disposicion en los adornos [...]» (1667, fol. 70vº. *Idem*: 1681, fol. 58vº; 1698, fol. 73 vº).

<sup>1823</sup> Herrera comenta los Capítulos en la explicación al *Primer Diseño*, no distingue entre prioral y vicarial, insistiendo en el hecho de que ambas piezas son simétricas y se comunican visualmente entre sí a través de las puertas. El prioral es el que denomina «Capítulo» y lo designa con la letra «&»: «es vna rica pieça hecha a boueda». El vicarial lo designa con la letra «R»: «es tan grande y tan hermosa como la del capítulo, y es de la mesma hechura, ansi en ventanas como en compartimientos de bouedas, y lunetas y pinturas, y assientos [...] Y ansi son todas estas pieças casi vna pieça hecha con las diuisiones, que en ella se veen» (HERRERA [1589] 1998, fols. 10-10 vº). Almela tampoco distingue entre capítulo prioral y vicarial, de hecho los describe como un espacio único y continuo en el capítulo XVI de su descripción que

la misma blancura, se adornan de Quadros admirables, que junto con deleytar la vista, y enseñar a los entendidos en el Arte, excitan la deuocion con lo bien significado de sus Historias sagradas<sup>1824</sup>. En los Testeros estàn dos Altares<sup>1825</sup>, que se miran de frente, y hazen correspondencia igual con las Puertas de las entradas<sup>1826</sup>: las Bobedas tienen de altura veinte y ocho pies [7,84 m.], poco mas, ò menos, porque estàn sobre ellas las Celdas del Claustro alto: assi tienen dos ordenes de Ventanas; rasgadas vnas, y con Rexas; y las altas a los quinze pies [4,2 m.] sobre la Cornixa, con vidrieras todas al Mediodia, que en cada vna son catorze, de mucha luz. Ay por el contorno de entrambos sus Bancos, y assientos de Nogal, con Espaldares, y Tableros muy bien labrados<sup>1827</sup>; y entre ellos, y la Cornixa estàn las Pinturas todas de Maestros señalados, que son diez y seis en cada vno. Hablarè de las mas principales<sup>1828</sup>.

---

lleva por título: «*De la célebre pieza que llaman capítulo*», situándola «[...] dentro de este dicho claustro en lo bajo, a la parte meridional, una gran pieza que, bien mirada, es tres y se cuenta por una; la cual tiene 200 pies de largo, y de ancho 34, con moderada y debida altura, que es lo que allega con la bóveda al altar de los 30 pies atrás dichos [...] está dividida en dos, y uno como recibimiento en medio, que divide al capítulo, que es el de la mano derecha, de la pieza de la mano izquierda que sirve de grandeza y gentileza de la dicha máquina; de más de que haciéndose capítulo, si es menester echar afuera algunos o apartarse unos de otros sirve para el tal efecto» (ALMELA [1594] 1962, p. 50). Sigüenza es el primero que distingue entre prioral y vicarial, sirviendo de fuente literaria para Francisco de los Santos: «*De aquí se entra en los capítulos, piezas de mucho desenfado, alegres, claras y de grandeza, que aunque a algunos se les ensangosta, a otros se les ensancha el alma viéndose en ellas. El ancho es de treinta y cuatro pies de largo, ochenta entrambos iguales, o muy poca diferencia; de suerte que los dos capítulos, con el zaguán que está en medio, tienen doscientos pies de largo*» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 246).

<sup>1824</sup> A partir de la edición de 1667: «[...] los entendidos en el Arte, mueuen a la deuocion. Con lo bien significado de las Historias Sagradas, que contienen» (1667, fols. 70 vº-71. *Idem*: 1681, fol. 58 vº; 1698, fol. 73 vº). Con este comentario Santos se aparta de Sigüenza para subrayar la doble lectura posible e inseparable de las pinturas reunidas en las Salas Capitulares, por una parte son fuente de devoción, es decir la pintura ejemplifica y narra los temas sagrados pero también es fuente de deleite visual para los entendidos en el Arte, es decir a aquella «curiosidad estudiosa» a la que desde el Prólogo está dirigida la *Descripción breve*.

<sup>1825</sup> A partir de la edición de 1667: «En los testeros principales estàn dos Altares, que se miran de frente [...]» (1667, fol. 71. *Idem*: 1681, fol. 58 vº; 1698, fol. 74).

<sup>1826</sup> La disposición de los Altares de los Capítulos, uno frente a otro y comunicados visualmente a través de las puertas, como si se tratara de un reflejo especular, ya la había comentado Herrera en el *Sumario*, al apuntar que en la pieza que llama Capítulo, la que Sigüenza distingue como Capítulo prioral, hay "vn altar en el testero, como se acostumbra en los capitulos" y en la pieza contigua, el Capítulo vicarial: "otro altar en el testero opposito al del capitulo, y que se vee el vno al otro por las dos puertas de en medio de la pieça, y por las demas puertas que en esta pieça ay se veen las dos pieças, & R. Y ansi son todas estas pieças casi vna pieça hecha con las diuisiones, que en ella se veen." (HERRERA [1589] 1998, fols. 10-10 vº). También Almela se fija en la disposición de los altares: "[...] que se ven desde el uno al otro, porque, por supuesto, es toda una pieza, como dicho atrás queda [...]" (ALMELA [1594] 1962, p. 50). Fray José de Sigüenza los relaciona con la idea de correspondencia que subyace en todo el edificio, de donde toma la referencia Santos: "[...] en los testeros están dos altares que se miran de frente; [...]y hacen correspondencia igual con las puertas de las entradas, [...]" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 247).

<sup>1827</sup> (*Idem*: 1681, fols. 58 vº-59; 1698, fols. 73 vº-74). Ya Almela había mencionado la sillería y el ventanaje: "[...] con sus asientos de espaldares, todo a la redonda, de pino de Cuenca y de nogal [...] Tiene este capítulo un muy lindo ventanaje, con sus rejas de hierro por la parte baja, con sus vidrieras muy claras y cristalinas y con sus saeteras de luces con sus vidrieras por lo alto, que todas miran a los jardines de mediodía y a la huerta, que es puesto muy deleitoso y agradable a la vista." (ALMELA [1594] 1962, p. 50). La referencia a la altura de la bóveda la extrae Santos de Sigüenza: "Las bóvedas tienen de alto veintiocho pies, poco más o menos, porque sobre ellas pisan las celdas del claustro alto; así tienen dos órdenes de ventanas: [...] rasgadas y con sus rejas, y a las altas, a los quinze pies, con vidrieras que

---

[1667, fol. 71]<sup>1829</sup>

[...] Y entre los espaldares, y la Cornija, estan las Pinturas, que son en cada vno veinte y vna.

---

### **Pinturas**<sup>1830</sup>.

En los dos Altares, que se miran de frente, ay dos del Ticiano<sup>1831</sup>; vna de San Geronimo en la Penitencia, y Desier- to; / [1657, fol. 66 vº] to; y otra de la Oracion del Huerto, puesta à la misma sazón, de tiempo que ella sucediò; de tanto artificio, relieve, y fuerça, que las Figuras, Arboles, Riscos, Fuentes, Paños, y adornos de vna, y otra Historia, se pueden assir con la mano; no ay ponderacion para tanta valentia, ni tiene colores la Retorica para imitar los de este grande Autor, que todo lo significa tan admirablemente<sup>1832</sup>.

La de San Geronimo està en el Capitulo del Vicario; y la de la Oracion del Huerto, en el de el Prior: assi los llamamos para distinguirlos.

---

[1667, fol. 71]<sup>1833</sup>

[...] y porque hablemos con distincion en sus Pinturas, referiremos primero las del Capitulo del Prior, y luego passaremos a essotro, dando tambien noticia de la materia, y formacion de los Altares.

### **Altares de los Capítulos.**

Los Altares se forman en proporcionable altura sobre vna Peana de Marmol pardo, y los Frontales son de la misma piedra con vetas, y aguas de variedad. Los huecos, que distinguen las caidas, y Frontaleras, son de Bronze dorado à fuego. Estàn las Mesas dentro de vna Capilla de piedra Berroqueña; y sobre ellas se leuanta vn Podio de Iaspe con faja embutida de Marmol, en que cargan, y se leuantan a los lados vn

---

*están encima de la cornija donde vuelve la bóveda; de suerte que cda pieza tiene catorce ventanas y al Mediodía todas, que están siempre con luz y aun con sol en invierno, desde que sale hasta que se pone, alegres y calientes. Por alrededor hay en entrambos sus bancos y asientos de nogal, con espaldares y tableros, todos bien labrados.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 247).

<sup>1828</sup> Juan Alonso de Almela menciona sin describirlos «43 cuadros grandes con los dos altares de las dos partes extremas [...] que son muy curiosos y de varias historias al óleo y de curiosas manos [...]» (ALMELA [1594] 1962, p. 50). Fray José de Sigüenza: «Entre ellos y la cornija, mucho adorno de cuadros y pinturas al óleo, unos grandes y otros medianos, todos de maestros señalados, italianos, españoles, flamencos, alemanes, y todas de mucha devoción y llenas de piedad.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 247).

<sup>1829</sup> *Idem*: 1681, fol. 59; 1698, fol. 74.

<sup>1830</sup> Este epígrafe genérico lo suprime a partir de la edición de 1667.

<sup>1831</sup> A partir de la segunda edición: «[...] ay dos originales del Ticiano; [...]» (1667, fol. 71. *Idem*: 1681, fol. 59; 1698, fol. 74).

<sup>1832</sup> A partir de la segunda edición: «[...] todo lo significa tan bien» (1667, fol. 71. *Idem*: 1681, fol. 59; 1698, fol. 74).

<sup>1833</sup> *Idem*: 1681, fol. 59; 1698, fol. 74. A partir de la edición de 1667 incluye un nuevo epígrafe para describir la formación de los altares de los capítulos.

Pilastras de la misma materia, que [1667, fol. 71vº] que cerrandose en la altura con el Alquitraue, Friso, y Coronacion, dexan capacidad, y hueco para las Pinturas.

***Pinturas del de el Prior.***

En la de la Oracion del Huerto, se vè Christo Señor Nuestro de rodillas sobre vna piedra, y tiene à las espaldas vn risco, donde dà la luz, y resplandor de vn Angel, que en el ayre està con vn Caliz en la mano izquierda, y la derecha estendida, como confortando al Señor. Muestrase la Imagen de Nuestro Redemptor, menor de el natural, porque se representa a distancia, apartado de los Discipulos, que eligiò para este passo, donde de camino se da a entender el apartamiento que quiere la oracion, y el sossiego, para que se logre bien su alto exercicio. Los Discipulos acà en primer termino estàn dormidos, con posiciones al passo, que dificiles en la Pintura, proprissimas para significar el sueño. Vense en el Huerto algunos Arboles, y Plantas, especialmente oliuas; y a lo lexos reverbera en las aguas de el arroyo Cedron la luz de las Lucernas, de los que confusamente vienen al Prendimiento, y le pasan. Christo Señor Nuestro està elevados los ojos, abiertos los braços, y como en vn arrebatamiento celestial. Y para que se vea todo lo referido, como se introduce de noche, sirven los resplandores de el Angel maravillosamente, y aun de algun Angel deuìò de tener la luz el Autor de esta Pintura, para tratarla con tanto espiritu, y excelencia, como la tratò<sup>1834</sup>.

---

[1657, fol.66 vº]

---

<sup>1834</sup> (*Idem*, 1667, fol. 71-71 vº; 1681, fols. 59-59 vº; 1698, fols. 74-74vº).

La referencia literaria utilizada por Santos para describir la pintura de Tiziano es fray José de Sigüenza: *"En el otro de frente està la oración del Huerto, a la misma sazon de tiempo puesta que ella passo. Toda la luz viene del Angel que conforta a su Señor, y aunque està el Christo mas lexos que los Apostoles, como le da en el rostro y en la ropa tan de cerca, se parece mejor: aunque ellos se veen lo que basta, puestos con tanto artificio, que no se puede dessear mas en aquel genero. Las figuras son como del natural, y no se como pudo en aquella obscuridad y con tan remota luz, dar vn colorido y fuerça tan grande en todas, que las juzgaran como viuas, aunque dormidas: y vnas posturas con tanto cuydado hechas, parecer descuydadas, que se le vee en la habitud, cayeron como sin alma, parece impossible pueda llegar a tanto el arte."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI, fol. 732] 1963, p. 252; 1986, pp. 247-248). Cassiano del Pozzo anota el 29 de junio de 1626: *"[...] nell'altro alla manca un Christo all'horto di Titiano [...]"* (POZZO [1626] 2004, p. 193/217-218). Fray Andrés Ximénez repite la descripción de Santos añadiendo al final: *"es Pintura obrada con excelencia, y gusto."* (XIMÉNEZ, 1764, P. I, D. III, p. 86). Ponz comenta el mal estado de conservación del cuadro: *"En el testero de cada pieza hay un altar con pinturas del Ticiano, y son, S. Gerónimo penitente, y la Oración del huerto; pero tan aniquiladas, particularmente la segunda, que ya será empresa ardua el repararla [anota Ponz en 1788: "Se trata de hacerlo brevemente, y se espera sea con acierto"]"*. Más adelante se refiere al lienzo como: *"pintura ya casi destruida"* (PONZ, 1788, C. IV, pp. 125 y 135). La obra ya se menciona en el Capítulo en el inventario de la entrega primera de abril de 1574, aunque no se menciona a su autor: *"Otro lienzo grande en que esta pintado la Oración del Huerto, con tres Apóstoles durmiendo; que tiene nueue pies de alto y siete y medio de ancho; está al presente en el Capítulo."* (ZARCO, 1930, nº 1.305, p. 60). La pintura ha permanecido en el altar del Capítulo prioral hasta nuestros días (P.N. Inv. nº 10014718), Poleró la cataloga con el número 411 (*vid.* POLERÓ, 1857, p. 103).



En el de el Prior tambien ay vna Coronacion de Espinas, copia del **Ticiano**<sup>1835</sup>. Y luego ay de **Iuan Fernandez Mudo** su discipulo, vn Quadro grande, del Aparecimiento, que Christo nuestro Señor hizo à su Madre santissima despues de resucitado, que aunque no està acabado, muestra muy bien cuyo es<sup>1836</sup>. De **Leonardo de Vins** ay vna copia de la Transfiguracion en el Monte Tabor<sup>1837</sup>. Del gran pintor

<sup>1835</sup> Perteneciente a la colección de Felipe II, esta *Coronación de espinas*, parece ser la misma descrita en el inventario de la entrega sexta de 1593 como obra de Tiziano: “*Un lienço grande de pinçel al ollio de Christo nuestro Señor quando le coronaban con la corona despinas con muchos sayones, de mano de Tiçiano: tiene tres baras y media de alto y dos baras y quarta de ancho.*” (ZARCO, 1930, nº 1.019, p. 47). Gracias al manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650), podemos precisar su ubicación en el testero norte del Capítulo prioral: “*El quinto es la coronación de espinas del Ticiano.*” (BOUZA, 2000, p. 67). Francisco de los Santos, que es el primero en señalar la obra como copia, a partir de la edición de 1667 la sitúa en la Portería o Recibimiento, en donde se instalaron la mayoría de las pinturas que en 1657 colgaban de los Capítulos: “[...] *ay otras Pinturas, que vàn dando buelta à todo este recibimiento, y tambien se truxeron aqui de los Capítulos, y estàn muy bien acomodadas. Al lado derecho del Altar, es la primera vna Coronacion de Espinas, Copia del Ticiano.*” (1667, fol. 55; 1681, fol. 45 vº; 1698, fol. 57). Fray Andrés Ximénez la menciona en 1764 en la Sacristía del Coro: “[...] *una Coronacion de Espinas bien executada, Copia del Ticiano [...]*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 135). Poz en 1788 ya no la menciona, anotando: “*Se omite la relacion que habia de este parage, por haberse hecho últimamente diversa colocacion de pinturas, con motivo de las que se han sacado de palacio para poner los nuevos tapices.*” (PONZ, 1788, pp. 153-154). Según Bassegoda se trata de un cuadro perdido o no identificado (vid. BASSEGODA, 2002, p. 339).

<sup>1836</sup> Esta obra inacaba de Navarrete el Mudo con el tema de la *Aparición de Cristo a la Virgen* aún se conserva en El Escorial (P.N. Inv. nº 10034429), se describe en el inventario de la entrega cuarta de 1584: “*Un lienço al ollio de “Christo nuestro Señor” quando, resucitado, se apareció a nuestra Señora, de mano del Mudo; tiene de alto tres baras y de ancho tres baras y terçia.*” (ZARCO, 1930, nº 901, p. 667). Fray José de Sigüenza ya menciona la obra en el Capítulo: “[...] *quedó en el capítulo un cuadro grande de su mano: es el primer aparecimiento que Nuestro Señor hizo a después de su santa Resurrección, que toda la piedad cristiana afirma fue a su santa Madre. Están las dos figuras solas, el Cristo en el aire, desplomada la planta, un cuerpo desnudo hermosísimo y de linda simetría y proporción; no quedó este cuadro acabado, mas bien dice cuyo es.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 376). En el mismo lugar la ve Cassiano del Pozzo el 19 de junio de 1626: “[...] *un Christo in aria, che apparisce doppo la sua S.ma Resurretione glorificato alla Sacratissima Vergine del Muto.*” (POZZO [1626] 2004, p.193/218). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se precisa su ubicación en el muro norte: “*El tercero es Christo quando avía resucitado se apareció a la Virgen, es del Mudo.*” (BOUZA, 2000, p. 67). Francisco de los Santos a partir de la edición de 1667 lo sitúa en la Portería: “*Ay tambien otro original de Juan Fernandez Mudo, del Aparecimiento que hizo Christo à su Madre santissima despues de resucitado, que aunque no està acabado, muestra muy bien cuyo es.*” (1667, fol. 55. *Idem*: 1681, fol. 46; 1698, fol. 57 vº). Fray Andrés Ximénez lo cita en el Claustro principal alto, en el ángulo suroeste, retoma la descripción de Sigüenza y añade el elogio al decoro de no representar a la Virgen “niña” junto a Cristo, que Santos había empleado en su descripción de las *Bodas de Caná* de Paolo Veronés tomado de la *Memoria* de Velázquez (vid. *supra*, Nota, 13, p. 11): “[...] *el uno es la primera Aparicion, que nuestro Señor hizo despues de resucitado, que toda la piedad Christiana afirma, fue á su Santísima Madre: están las dos Figuras solas ; pero bien acompañadas de primores: Christo se ve en el ayre, en un ademan de bello gusto, y movimiento; el Desnudo, hermosísimo y de gran decóro; y todo el Cuerpo de linda Simetría y proporcion. Nuestra Señora, como absorta en una suspension y gozo celestial, se significa en aquella edad, que le correspondía á el tiempo de la Resurreccion de su hijo; cosa en que yerran muchos Pintores, que pintando á Christo en la edad perfecta, pintan niña á su Madre. No está este Quadro acabado, mas con todo eso bien publica ser de la mano del Mudo.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. V, p. 74). En el mismo lugar lo mencionan Antonio Ponz (vid. PONZ, 1773/1788, p. 116) y Ceán (vid. CEÁN [1776] 1962, p. 258). En 1813 figura entre los cuadros depositados en la Real Academia de San Fernando (vid. VIGNAU, 1903-1905, nº 107). En 1820 fray Damián Bermejo lo menciona de nuevo en el Claustro alto (vid. BERMEJO, 1820, p. 232). Para un análisis de la obra, vid. MULCAHY, 1992, pp. 35-42; 1999, pp. 70-71; BASSEGODA, 2002, pp. 340-341.

<sup>1837</sup> (Obra solo citada en la edición de 1657).

**Antonio de Acorezo**, ay otra de la huida à Egypto, agradable, y linda<sup>1838</sup>. De **Carlos Veronès**, vn original en que se vèn la Madalena, y Marta, llorosas à los pies de Christo, por la muerte de su hermano Lazaro<sup>1839</sup>. De **Iacobo de Parma**, vn Bautismo de Christo Señor nuestro en el Iordan<sup>1840</sup>.

A partir de la segunda edición, Santos no vuelve a citar esta copia de la célebre *Transfiguración* de Rafael, que erróneamente atribuye a Leonardo, en cambio pasa a mencionar en la Capilla del Colegio: «[...] vna Transfiguracion, copia de Rafael» que luego comentaremos (*vid. infra*, nota). La atribución errónea de Santos, que pone en evidencia la vaguedad de sus conocimientos artísticos, podría estar debida a una lectura apresurada del texto del padre Sigüenza, el cual menciona tres copias de la *Transfiguración* en un párrafo que incluye después de mencionar las obras de Rafael y antes de comenzar las de Leonardo, lo que quizá explica la confusión de Santos: «De aquel cuadro famoso de la Transfiguracion en el monte Tabor hay aquí tres copias excelentes. Una, y la menos bien tratada, está en el tránsito de la sacristía del colegio; otro mejor está en el capítulo del prior; el tercero y mejor está en el aposento de Su Majestad. De Leonardo da Vinci [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 671). Tal y como ha estudiado Blasco, en la versión manuscrita del texto, Sigüenza precisa que la copia del Capítulo del Prior estaba: «encima de una puerta del capitulo», y la del aposento de Felipe II: «en el aposento y escritorio de su magestad» (citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 562, nota 27). En la Entrega IV de 1584 se inventarían las tres copias de la *Transfiguración*: «Otro lienço al ol(l)io sobre tabla de la transfiguracion de xpo Nuestro Señor con los apóstoles y un endemoniado con molduras doradas y azules, que tiene de alto bara y tres quartas y de ancho bara y terçia» (CHECA, 2013, p. 315 [E. IV, p. 89; ZARCO, 1930 (2), nº 1.297). «Otro lienço al ol(l)io en marco de la transfiguración de xpo Nuestro Señor con los apóstoles y un endemoniado que tiene de alto vara y terçia y de ancho una bara con moldura de madera y una cortina de tafetan carmes(s)» (CHECA, 2013, p. 315 [E. IV, p. 90; ZARCO, 1930 (1), nº 1.298). «Un quadro de pinçel al ol(l)io sobre hoja de cobre de la Transfiguracion de xpo Nuestro Señor con los discipulos y una endemoniada con molduras de euano puestas sobre tabla. Tiene de alto çinco sesmas y de ancho siete dozabos» (CHECA, 2013, p. 317 [E. IV, p. 97]; ZARCO, 1930 (1), nº 1.299).

Según RUIZ MANERO, 1992 (II), p. 104 y ss, la copia que Sigüenza menciona en el aposento de Felipe II podría ser la pintada sobre cobre (descrita en el mismo lugar por XIMÉNEZ, 1764, p. 173 y PONZ [1788] 1972, p. 227, pasando luego al oratorio del prior, en donde la menciona BERMEJO, 1820, pp. 251-252). La copia que Sigüenza sitúa en el tránsito de la sacristía del Colegio sería la que contaba con molduras doradas y azules, la misma que a partir de 1667 Santos menciona en la Capilla del Colegio (y después describe XIMÉNEZ, 1764, p. 156, emparejándola con otra copia pequeña de la *Transfiguración*: ambas las recuerda PONZ [1788] 1972, p. 222). La copia que Sigüenza menciona en el capítulo del Prior podría ser la que en el inventario contaba con cortina de tafetán carmesí, presumiblemente la misma que en 1657 Santos atribuye a Leonardo, obra que ya se mencionaba en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) en el Capítulo prioral: «Encima de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la grande, por donde se entra a este capítulo, ay dos quadros, en el uno está pintada la transfiguración de Christo, es copia de Raphael de Urbino [...]» (BOUZA, 2000, pp. 66-67). En dicho manuscrito también se menciona una copia de la *Transfiguración*, en la celda baja del prior, presumiblemente la que después cita Ponz en el mismo lugar: «[...] una copia, aunque no muy diligente, del quadro de Rafael, que representa la Transfiguracion [...]» (PONZ [1788] 1972, p. 163).

<sup>1838</sup> A partir de la segunda edición de 1667 Santos describe esta pintura en la Portería del Convento: «[...] à los lados del Altar en el mismo testero [...] la Huida a Egipto; y este es del gran Antonio Acorezo, de mucha dulçura y agrado. Estos dos estavan antes en el Capitulo del Prior» (1667, fol. 54 vº; 1681, fol. 45 vº; 1698, fol. 57). Identificada con la copia anónima del siglo XVI de la *Madonna della Scodella* (óleo sobre lienzo, 212 x 140 cm, Madrid, Prado, Cat. nº 115, Inv. Gen. 432, transferido en 1837), cuyo original de Correggio, se encuentra en la Galería Nazionale de Parma (*vid. BASSEGODA*, 2002, p. 338). Se trata de una pintura de la colección de Felipe II, que figura inventariada como copia en la Entrega sexta de 1593: «Otro lienço al ol(l)io de Nuestra Senora cogiendo agua de una fuente con el nino Jesus en los brazos y San(ct) Joseph que yban a Egi[p]to de mano de un of(f)icial del Corregio sacado de un original suyo. Tiene de alto dos baras y dos tercias y de ancho bara y dos tercias» (CHECA, 2013, p. 398 [E. VI, p. 147]; ZARCO, nº 878). Sigüenza la describe en el capítulo prioral: «Del gran Antonio de Acorezo no sé que haya otra cosa sino un cuadro con figuras del natural; es la huida a Egipto: la Virgen sentada en el suelo y el Niño en el regazo, y San José alcanzando unos dátiles de una palma que le humillan los ángeles, aunque el Niño está ya tan grandecico, que parece más de la vuelta que de la huida; también creo que la labor

no es de su mano, sino que está copiado y no muy bien; se ve este cuadro en el capítulo del Prior, entre las ventanas» (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 374; 2000, vol. II, p. 674). Según Bassegoda, Pacheco pudo formarse una idea de Correggio a través de esta copia, *vid.* PACHECO [1649] 2009, p. 488. En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se concreta su ubicación en el Capítulo del Prior: «A la parte de las ventanas [...] el sexto es Nuestra Señora, el niño Jesús y San Joseph quando volvían de Egipto, es copia de Antonio de Acorezo» (BOUZA, 2000, p. 67). XIMÉNEZ, 1764, pp. 135-136, lo menciona en la sacristía del coro y PONZ [1788] 1972, p. vi, anota su retorno a la Portería: «Hay asimismo copia de la famosa pintura del Correggio, conocida por Nuestra Señora de la Escudilla, ó de la Palma».

<sup>1839</sup> A partir de la edición de 1667, este lienzo atribuido a Carlo Veronese aparece citado en la Portería: *“Luego a los lados de la Puerta en el testero, que corresponde al Altar [...] Y otro original de Carlos Veronès, en que se vèn la Magdalena à los pies de Christo, y Marta, llorosas por la muerte de su hermano Lazaro, muy bueno.”* (1667, fol. 55; 1681, fol. 46; 1698, p. 57 v<sup>o</sup>). Según Bassegoda se trata de una obra perdida o no identificada, acaso se trate de la “[...] *conversión de la Magdalena* [...]” atribuida a *“Paulo Veronense”* que se menciona en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (*vid.* BOUZA, 2000; BASSEGODA, 2002, p. 342). Fray Andrés Ximénez la menciona en 1764 en la Sacristía del Coro: *“A los lados al Altar se ven dos Quadros de buena proporcion, que son: el uno la Magdalena, y Marta a los pies de Christo, que se mira en pie con San Pedro; está bien executado, y es de Carlos Veronés.”* (XIMÉNEZ, 1764, p. 134). Antonio Ponz la sitúa en el Claustro alto, entre las obras sacadas de la Sacristía del Coro *“Con motivo de haberse adornado con tapices la mayor parte de las habitaciones de palacio [...] En el lienzo de medio día se ve enfrente del primer arco la Magdalena, y su hermana de rodillas, que piden á Christo la salud para su hermano Lázaro, obra de Carlos Veronés [...]”* (PONZ, 1788, p. 121).

<sup>1840</sup> Se trata del *Bautismo de Cristo* de Jacopo Negretti, llamado Palma “el joven” que aún se conserva en la pinacoteca escurialense (P.N. Inv. n<sup>o</sup> 10014596), citado en la entrega sexta de 1593: *“Otro lienço grande de pintura al ollio; del “Baptismo de Christo nuestro Señor”, en el Jordán, con ángeles; tiene de alto tres baras y quarta y de ancho dos baras y vna quarta; es de mano de Palma, beneçiano, con su marco con molduras doradas y negra.”* (ZARCO, 1930, p. 38). El manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) lo sitúa en el muro norte del Capítulo prioral: *“El primero es el Baptismo de Christo, es de Jacobo de Palma.”* (BOUZA, 2000, p. 67). A partir de la edición de 1667, Francisco de los Santos lo menciona en la Portería principal, inmediato a la “[...] *Puerta grande, que sale al Claustro principal [...] està vn Quadro de Jacobo de Parma muy bueno, que es el Baptismo de Christo Señor Nuestro en el Jordan.*” (SANTOS, 1667, L. I, D. X, fol. 55. *Idem*: 1681, L. I, D. XII, fol. 46; 1698, L. I, D. XI, p. 57 v<sup>o</sup>). En 1755, Norberto Caimo lo cita en la Sacristía del Coro: “[...] *el “Bautismo de Jesucristo”, de Palma el Joven [...]*” (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815). En 1764 fray Andrés Ximénez lo menciona en el muro sur del Aula de Moral en el lugar que ocupaba el *Martirio de San Mena* de Veronés trasladado a la Iglesia Vieja: “[...] *es de Jacobo Palma, en el que se representa el Bautismo de Christo en el Jordán, de buena exceucion.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 118). Allí lo menciona Antonio Ponz en las ediciones de 1773 y 1777 (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 341), en la edición de 1788 documenta el regreso del *Martirio de San Mena* al Aula de Moral y el traslado del cuadro de Palma a la Ropería del convento: *“Se ha quitado de esta pieza [La Aulilla] el quadro del Bautismo del Parma joven, habiéndole trasladado á la Ropería, y en su lugar se ha puesto el martirio de un Santo, insigne obra de Pablo Veronés, que antes estuvo en el mismo sitio.”* (PONZ, 1788, p. vi). En 1820 lo menciona fray Damián Bermejo en la banda de poniente de la Iglesia Vieja: *“El bautismo de Cristo en el Jordán, por Jacobo Parma el jóven.”* (BERMEJO, 1820, p. 208). En 1857 lo cataloga Vicente Poleró con el número 158 como obra de Palma el joven: *“Bautismo de Jesucristo. En los márgenes del Jordan recibe Jesús de manos de San Juan el agua del bautismo; unos Angeles preparan una sábana para cubrirle; en lo altp aparece el Espíritu Santo rodeado de un coro de Ángeles. Fondo, país frondoso. Alto, 9 piés, 7 pulg., 10 lín.: ancho, 6 piés, 9 pulg., 11 lín.”* (POLERO, 1857, p. 60).

<sup>1841</sup> A partir de la edición de 1667 Santos describe pormenorizadamente las nuevas pinturas donadas por Felipe IV para el capítulo del Prior.

Saliendo del Altar, en el mismo Testero en que està, sobre dos Puertas pequeñas que ay à los lados, y en el lugar que dexan en medio, està quatro Quadros, que le adornan, y acompañan muy bien.

El primero, al lado derecho del Altar, y mas cercano a èl, es vn Florero de vara y media de alto, y poco meno de ancho, en que se miran diuersas flores, que hermosean, y guarnecen vn escudo fingido de Piedra, que està sobre vn Pedestal. En medio dèl està vna Imagen de Nuestra Señora con el Niño en los braços en el hueco de vna Concha, como perlas, y de tanto precio como se vè. Las flores por el contorno, hazen graciosissima vista, imitadas tan bien, que [1667, fol. 72] que parecen las naturales mismas. Ay Rosas bellissimas de Alexandria, Tulipanes, Mosquetas, Iacintos, Lirios, y otros, que con sus ramas, y hojas verdes, hazen vna variedad muy deleytable<sup>1842</sup>.

En correspondencia deste, al otro lado del Altar, ay otro, de la misma mano, y grandeza, que el passado, donde en medio de vn Escudo, està en vn nicho Nuestra Señora, como afligida, representada en la Soledad triste, en que quedò muerto su Amantissimo Hijo. Y aunque la cercan tambien diversas flores de la perfeccion mas bien imitada, son todas de las que en sus matas, y ramas tienen puntas, y espinas, y asperos abrojos, como çarças, cardos, espinos, y otras de este genero; y a los lados en lo alto, se ven açucenas candidas. Sin duda se acordò el Autor al hazer estos floreros, y otros que ay en estos Capítulos, en que tambien està Nuestra Señora, de las Pinturas que haze en los Cantares el Esposo, para dar a entender la hermosura de su Esposa. Y especialmente en este parece se acordò de que la compara al Lirio entre las espinas, pues al significarla afligida, la cerca de tantas, para denotar las que en tal passo punçaban, y herian fu coraçon. Fue el Pintor de estos, y de otros quatro, de que hablaremos despues, vn Padre de la Compañia, que consiguiò este genero de imitacion de las flores con toda propiedad<sup>1843</sup>.

---

<sup>1842</sup> SANTOS, 1667, I, XII, fols. 71 vº-72; 1681, I, XII, fol. 59 vº; 1698, I, XIII, fol. 74 vº. Bassegoda ha identificado esta pintura con una de las seis obras de Daniel Seghers que se conservan en El Escorial: *Guirnalda de flores en torno a la Virgen y el Niño* (P.N. Inv. nº 10014710), firmada y fechada en 1650, hoy cuelga en el mismo lugar en donde la sitúa Francisco de los Santos en 1667: a la derecha del altar con la *Oración en el Huerto* de Tiziano. No consta su procedencia ni aparece en la traza del Capítulo atribuida a Velázquez (vid. BASSEGODA, 2002, p. 161). Sobre Seghers, discípulo de Brueghel de Velours, y las obras de El Escorial, vid. VALDIVIESO, 1974, pp. 29-36.

<sup>1843</sup> SANTOS, 1667, I, XII, fol. 72. *Idem*: 1681, I, XII, fols. 59 vº-60; 1698, I, XIII, fols. 74 vº-75). El "*Padre de la Compañia*" cuyo nombre no menciona, aunque la obra está firmada y fechada en 1650, es el jesuita Daniel Seghers. Se trata de *Guirnalda de flores con la Virgen de la Soledad* (P.N. Inv. nº 10014716), hoy colgado en el mismo lugar en donde lo menciona Santos. La procedencia de la pintura no consta ni aparece en la traza del Capítulo atribuida a Velázquez (vid. BASSEGODA, 2002, p. 162). En la *Relación* anónima de hacia 1698 se sitúan ambas pinturas en el Capítulo vicarial atribuidas a Lavinia Fontana (!): "*Los cuatro floreros son pinturas de Madama Lavinia de Fontanis, romana.*" (ANDRÉS, 1971, p. 54). Sobre el valor simbólico de las flores en el barroca español, vid. GÁLLEGO, 1996, pp. 197-200. Ximénez en 1764 los menciona en el mismo lugar y con los mismos términos empleados por Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 86-87). Antonio Ponz: "*Tambien hay dos floreros, que con los ya referidos son ocho, en las dos piezas de estos Capítulos: los unos son de Daniel Seghers, y los otros de Mario Nuzzi, excelentes artifices en esta linea, en la qual merecieron el primer lugar; porque la belleza, y naturalidad de sus flores casi superan á las verdaderas. Estos floreros forman como unas guirnaldas, y dentro de ellas hay algunas historias devotas muy bien pintadas.*" (PONZ, 1788, C. IV, pp. 138-139). Vicente Poleró en su Catálogo de 1857 incluye las seis obras escurialenses de Seghers (aunque confunde algunas con las atribuidas a Mario de Fiori) anotando que: "*fueron comprados en la almoneda del desgraciado Rey Carlos I de Inglaterra*" (POLERÓ, 1857, números 391, 408, 409, 412, 414 y 457, pp. 100, 103, 112).

Junto a este està vn Quadro original de **Rafael de Urbina**, casi de la misma altura, y ancho, en que representò a Nuestra Señora con el Niño, y San Iuan, y S. Ioseph, con tal valentia, que luego se conoce ser suya la obra. Los dos Niños està como leyendo el titulo, *Ecce Agnus, Dei*, que, tienen en las manos; y con el cuydado con que està, llama al de todos los que llegan à ver esta Pintura para leer tambien en èl essas letras, que son de tanto consuelo a todos<sup>1844</sup>.

Junto al otro florero, corresponde al lado derecho otro Quadro del mismo tamaño, original de **Rubenes**. Es tambien de Nuestra Señora con el Niño, y San Ioseph, y Santa Ana, de tanta alegria todo, que no le mira ninguno que no sien- [1667, 72vº] sienta en su coraçon extraordinario gozo. Està nuestra Señora sentada; el Niño en pie, y desnudo, sobre sus rodillas, tan galan, tan hermoso, risueño, y con tanta terneza, que se arrebatà el alma. La manecita derecha tiene sobre el pecho purissimo de su Madre, que le tiene descubierto, de donde parece acaba de tomar aquel jugo, de que le llenò el Cielo para su sustento, parece que saboreandose, està diziendo: *Pulchriora sunt vbera tua vino*, &c. [Cant. 4.] Y con el otro bracito la abraça. Mirale la Virgen Madre con tal agrado y afecto, que no es facil el significarlo; riese gozosa Santa Ana, abraçandolos a los dos; su rostro, y trage de Venerable Matrona, y S. Ioseph mirandolos, con la mano en la barba, se vè con vna suspension, que quiere romper en alegria. Es este Quadro de lo mejor que ay en esta Casa al sentir de muchos; y este, y los tres que hemos referido, son los que adornan el Testero del Altar<sup>1845</sup>.

<sup>1844</sup> (*Idem*: 1681, I, XII, fol. 60; 1698, I, XIII, fol. 75).

La pormenorizada descripción de Santos, que incluye la transcripción de la filacteria, permite identificar la pintura con *La Sagrada Familia con san Juanito*, conocida como *La Virgen de la Rosa* de Rafael (c. 1516, óleo sobre tabla transferido a lienzo, 103 x 84 cm., Museo del Prado, Cat. nº 302. Inv. Gen. nº 794, transferida en 1837). La primera mención a la existencia de la pintura es precisamente el testimonio de Santos de 1667. Tanto la rosa del sobrenombre, como el antepecho en donde està depositada, pertenecen a un reentelado, probablemente de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, que amplía las dimensiones originales del lienzo (RUIZ MANERO, 1996, pp. 26-35; FALOMIR, 1999, pp. 50-51; HENRY/JOANNIDES, 2012, pp. 192-196). Sobre su procedencia incierta, Bartolomé apuntó que podría ser el mencionado en el guardarropa del Conde de Castrillo en 1657: «otro quadro en tabla redondo con cornisa quadrada con la Ymagen de nuestra Señora y el Niño y San Juan estimado y de mano de algun Discípulo de Rafael de Urbino» (BARTOLOMÉ, 1994, pp. 21 y 25). Parece más probable que se trate, como apuntó Léonardon, de la pintura que procedente de la colección de Carlos I de Inglaterra, pretendía comprar Alonso de Cárdenas a un parlamentario inglés en agosto de 1653: «[...] El quadro de Raphael de Nuestra Señora, el Niño y San Joseph [...]» (LÉONARDON, 1900, pp. 32-33; BROWN, 1995, p. 89; BASSEGODA, 2002, p. 162). Lo que parece seguro es que la composición era conocida en España desde el siglo XVI, como pone de manifiesto una copia anterior a 1588 del pintor castellano Gabriel Cárdenas Maldonado (*vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, 1985). También la describen XIMÉNEZ, 1764, p. 87 y PONZ [1788] 1972, p. 135, y BERMEJO, 1820, p. 88.

<sup>1845</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 72-72 vº; 1681, I, XII, fol. 60; 1698, I, XIII, fol. 75). Identificado con la *Sagrada Familia con Santa Ana* (Museo del Prado, Cat. nº 1639, Inv. Gen. nº 451). Podría tratarse del *Nacimiento de Rubens* adquirido en la almoneda de Carlos I (*vid.* MUÑOZ GONZÁLEZ, 1998, p. 200; MILLAR, 1972, p. 151; BASSEGODA, 2002, p. 163). Fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar resumiendo a Santos sin añadir nada nuevo: “Junto al otro Florero, corresponde al lado derecho otro Quadro del mismo tamaño, Original de Rubens, ó Rubenes, que dicen otros. Es también de nuestra Señora con el Niño, San Joseph, y Santa Ana, todo de mucha alegria. Està nuestra Señora sentada, el Niño en pie y desnudo, sobre sus rodillas, tan galan, tan hermoso, y risueño, y con tanta terneza que arrebatà el alma. La manecita derecha tiene sobre el pecho purísimo de su Madre, que le tiene descubierto, y parece la està diciendo: “*Pulchiora sunt ubera tua Vino*, &c.” y con el otro bracito la

Luego en las Paredes, que forman el largo deste Capitulo, se ven otros de mucha estimacion. El primero, que està en la que corresponde a las Ventanas al lado derecho del Altar, es de la Historia de la Caída de S. Pablo, y la Conuersion suya, en que como dize S. Agustin [*Augustinus Ser. 14. de Sanctis.*], de Perseguidor de Christianos, fue hecho Anunciador de Christo, que le postrò, y derribò en el carmino de Damasco, para eleuarle à ser Vaso de Eleccion, Doctor grande de las Gentes, y de Lobo Carnicero, le conuirtió en Cordero manso. Es el Quadro de altura de dos varas y media, y de quatro varas, y mas de largo. Las figuras introducidas en èl, son del natural, y muchas, y con raras habitudes, y posturas. Mirase en lo alto el resplandor de vn Relampago, ò Rayo, que disparado de vna nube, parece, segun la propiedad con que està significado, que se oye el estallido, que suelen dàr quando rompen, y se despiden àzia la tierra impelidos del contrario, que es la frialdad de la Region media del ayre; a lo subito de essa luz, y de essa fuerça, se vè caído vn cauallito blanco hermoso, y Saulo por el suelo puestas las manos sobre la Cabeça los pies, vno en la silla, y otro fuera de ella, y lo demas de el cuer- [1667, fol. 73] Cuerpo en tierra. Los Soldados que le acompañan al viage, todos espantados, vnos huyen en sus cauallitos por aquellos campos, boluiendo el rostro àzia donde se ven las luzes; otros arrojando las armas, procuran ligeros su seguridad, como si esso les huuiera de valer, a ser por ellos el caso. Veese el suelo sembrado de caxas, lanças, rodela, celadas, y todo està con mucho estudio, representando aquel temor, y susto grande, que en todos se viò en este suceso. Es este original de **Iacobo de Parma** el viejo, y es admirable<sup>1846</sup>.

---

*abrazar. Mírale la Virgen Madre con tal agrado, y afecto, que no es fácil significarlo; ríese gozosa Santa Ana, abrazandolos á los dos; y San Joseph mirándolos, con la mano en la barba, se ve con una suspension que quiere romper en alegría. Es este Quadro de lo bueno que hay en esta Casa.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 87-88). Antonio Ponz lo menciona en el mismo lugar: "*Siguiendo ahora por el testero del altar el primer quadro es de Rubens, que se reduce á nuestra Señora con el Niño en los brazos, á S. Joseph, y Santa Ana: no son figuras enteras; pero grandemente pintadas, y de lo mejor que hay en de Rubens en el Escorial.*" (PONZ, 1788, C. IV, pp. 134-135). En 1813 figura depositado en la Real Academia de San Fernando (VIGNAU, nº 152), en 1820 fray Damián Bermejo lo menciona en la banda frente a las ventanas del Capítulo del Prior, sobre la *Túnica de José de Velázquez* (vid. BERMEJO, 1820, p. 195), se transfiere al Museo del Prado en 1839.

<sup>1846</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 72 vº-73. *Idem*: 1681, I, XII, fols. 60-60 vº; 1698, I, XIII, fols. 75-75 vº). Esta pintura se ha identificado con la *Conversión de San Pablo* de Jacopo Negretti (Museo del Prado, Cat. nº 272, Inv. Gen. nº 684), conocido como *Palma il Giovane*, y no "el viejo" como señala Santos. Procede de la Almoneda de Carlos I de Inglaterra (vid. MILLAR, 1972, p. 272; LOOMIE, 1989, p. 265; BASSEGODA, 2002, p. 163). Fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar sin añadir nada nuevo con respecto a la descripción de Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 88). Ya Antonio Ponz, que describe la pintura en el mismo lugar, apuntaba que había sido adquirida en Inglaterra: "*El último es la caída de S. Pablo, de Jacobo Palma el viejo: la composición es bizarra, y executada con gran facilidad, y manejo, manifestándose el espanto, y confusion. El Santo está caído en el suelo con el caballo, y se reconoce entre las nubes un relámpago, ó rayo, que ocasiona aquel estrepito, y el miedo de los que huyen.\* Esta pintura, y la que poco há se ha referido triunfo de David [David vencedor de Goliath de Palma el joven], acaso se compraron tambien en Londres, y fueron de la colección del Rey Carlos I; por lo menos se vendieron los mismos asuntos executados por los mismos autores en aquella almoneda, costando cien libras esterlinas cada quadro, y otro tanto el de la Reyna Ester, que se ha nombrado en el Capítulo del Vicario. El acreditado grabador inglés Jorge Vertue escribió un catálogo de las pinturas que existieron en el gabinete de dicho Soberano, y lo publicó en Londres el caballero Horacio Walpole el año 1757.*" (PONZ, 1788, C. IV, pp. 133-134). La obra a la que se refiere Ponz es *A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection*, London, Printed for W. Bathoe, MDCCLVII, transcrito por el grabador y anticuario George Vertue de un Ms. perteneciente al Ashmolean Museum de Oxford, copia del original

Siguiese a este, otro de la Coronacion de Espinas, Quadro de tres varas de alto, y dos, y mas de ancho, donde en la posicion pacientissima de nuestro Salvador, que lastima el coraçon; y en los mouimientos de los Sayones, que con impiedad cruel le coronan, y fingidamente le adoran, mostrò **Antonio de Vandic**, su Autor, lo grande de su talento. Mira vn muchacho por la reja de vna ventana lo que passa dentro, con tanta propiedad, que parece se està poniendo de puntillas para alcançar mejor a ver. Introducen estas figuras los Pintores, que parecen sin mucho proposito para la Historia, pero para la pintura siruen mucho, y en esta haze gran consonancia a los ojos todo lo introducido, juntamente con los coloridos, sombras, y luzes<sup>1847</sup>.

A este, en medio deste lienço, se sigue otro Quadro, en que se representa la Historia del Centurion, como la refiere San Mateo, quando llegò a Christo Señor Nuestro, Fuente de toda sanidad, y le rogò humilde dicesse salud à vn muchacho suyo, que estaua paralitico; y respondiendo Christo Señor Nuestro que iria a curarle, hizo el Centurion aquella demonstracion grande de rendimiento, que fue tan agradable al Señor, en que se conociò por indigno de que entrasse en su Casa: *Domine non Sum dignus, vt intres sub tectum meum*, &c. Està en esta Pintura todo representado, de manera que entre lo sucedido, y lo pintado, no cabe otra mayor significacion. A vna parte del Quadro fe vè Christo Señor nuestro, acompañado de algunos de sus Dis- [1667, fol. 73v<sup>o</sup>] cipulos, vestido de Tunicela roja, y Manto açul; la planta de ayroso, y graue mouimiento; magestuoso, y amable el rostro; y las Cabeças de los Apostoles

---

de Abraham Vanderdoort. En efecto se refieren las dos pinturas de Palma entre los cuadros que estaban en el palacio de St. James: "22. *The Conversion of St. Paul, by Palma, appraised at, and sold for 100 l.* [...] 23. *David meeting Saul, with Goliath's head, by Palma, appraised at, and sold for 100 l.*" (VERTUE, 1757, p.[5]), después del catálogo entre los soberanos que adquirieron obras pertenecientes a Carlos I: "*The King of Spain had, from the beginning of the rebellion, kept Don Alonzo de Cardenas, who had been his Ambassador to the King, residing still at London; and he had, upon several occasions, many audiences from the parliament, and several teatrics on foot; and, as soon as this dismal murder was over, that Ambassador, who had always a great malignity towards the King, bought as many pictures, and other precious, goods appertaining to the Crown, as, being sent in ships to the Corunna in Spain, were carried from thence to Madrid, upon eighteen mules.*" (VERTUE, 1757, p.[5]).

En 1813 figura depositado en la Real Academia de San Fernando (vid. VIGNAU, nº 228), en 1820 Fray Damián Bermejo lo menciona de nuevo en la banda frente a las ventanas del Capítulo del prior (vid. BERMEJO, 1820, p. 194).

<sup>1847</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 73. *Idem*: 1681, I, XII, fol. 60 vº; 1698, I, XIII, fol. 75 vº). Identificado con la *Coronación de espinas* de Anton Van Dyck (Museo del Prado, Cat. nº 1474. Inv. Gen. nº 496), óleo que el pintor regaló a su maestro Rubens (vid. LARSEN, 1975, p. 49) y que fue adquirido por Felipe IV en la almoneda de Carlos I de Inglaterra. Fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar repitiendo la descripción de Santos a la que añade al final: "*Es de Antonio Vandik; y algunos inteligentes la tienen por pintura de Rubens.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 88-89). Antonio Ponz la describe también en el mismo lugar: "[...] executado con la mayor diligencia, y gusto de color. Para la cabeza del Señor se vé que no escogió su autor el natural mas adaptado; pero los defectos de que es tachada la escuela flamenca en esta línea de fisonomías, y mejores formas, los disimula, y contrapesa con la diafanidad, y buena casta de tintas, con ricas, y bizarras invenciones, y con otras buenas qualidades, que grandes artífices han deseado, y procurado imitar. En esta pintura se alaba con razon un muchacho, que se finge agarrado á una rexa por la parte de afuera, ansioso de vér lo que pasa dentro, cuya naturalidad es estupenda." (PONZ, 1788, C. IV, pp. 132-133). En 1811 figura en el Palacio Real (vid. LUNA, 1993, p. 99, nº 590; BASSEGODA, 2002, pp. 163-164). En 1820 fray Damián Bermejo lo menciona de nuevo en la banda de las ventanas del Capítulo prioral (BERMEJO, 1820, p. 195) antes de ser transferido al Museo del Prado en 1839.

admirables. A otra parte el Centurion hincado de rodillas en su presencia, abiertos los braços, le està haciendo su peticion, y ruego, y reconociendo su indignidad. Acompañan al Centurion algunos de los Soldados, que denota su nombre, que Centurion suena lo mismo que Capitan de cien Soldados. Estàn todos armados, y con Alabardas en las manos, que resplandecen las cuchillas. Las posiciones diuersas, y de mucha valentía; dos de ellos està como inclinados, alargando los braços para leuantar a su Capitan del suelo. Otros miran lo que passa por entre dos fuertes Columnas de marmol verde, que se introducen hasta la mitad de su altura sobre fuertes Pedestales, fingiendo que son partes de fabrica grande, y eminente. Adelante en menores figuras se vèn otros, que està mirando desde vn corredor, que es remate de vn pedaço de Edificio hermoso, que se descubre a distancia. Las demas figuras son del natural, los trages, y las ropas de linda eleccion, y vn muchacho, que con capa blanca de Seda, està en primer termino con el Morrion del Centurion en las manos, que le tiene en el interin que està de rodillas: haze grande harmonia, para la Pintura; assi la antigüedad no la huuiera maltratado algo en el colorido; mas que no hará el tiempo en vna Pintura, quando Bronzes, y Marmoles sienten sus golpes?. Esta es original del celebrado **Paulo Veronès**, y esta bastaua sola para su celebridad; tiene dos varas y tercia de alto, y tres varas y media de largo, poco menos<sup>1848</sup>.

Al mismo andar a poca distancia, està otro Quadro de tres varas de alto, y dos y mas de ancho, en que se representa que Nuestra Señora antes de poner el Cuerpo de su Santissimo Hijo en el Sepulcro, sentada en vna parte del Sepulcro mismo, desemboluiendole de la Sabana Santa en que fue embuelto al baxarle de la Cruz, acompañada de S. Iuan, y de S. Maria Madalena, quiso boluerle a ver; piadosa con-  
**[1667, fol. 74]** sideracion, fundada en el amor de tal Madre, a tal Hijo. La figura del Cuerpo de nuestro Redemptor, es del natural, y tan de vulto, que se puede abraçar; las carnes bellissimas, y blancas, si bien con lo desangrado de las heridas se muestra con palidez. Està recostado, la mitad sobre las rodillas de su Madre, y la otra mitad sobre el borde de la Piedra del Sepulcro, derribado vn braço àzia el suelo, y otro sustenta la Madalena, regalandose con la mano, besando la herida del clauo con amorosas lagrimas. Sustenta Nuestra Señora la Cabeça con la mano derecha, y vuelue los ojos llorosos al Cielo, significando viuissimo dolor, y sentimiento. S. Iuan no menos dolorido le mira, enjugando con su ropa los ojos. El

---

<sup>1848</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 73-73 vº. Todo igual en las ediciones siguientes, exceptuando que el rostro “amable” de Cristo pasa a ser: “admirable el rostro”, vid. 1681, I, XIII, fols. 60 vº-61; 1698, I, XIII, fols. 75 vº-76). Se trata de *Jesús y el Centurión* de Paulo Veronese (Museo del Prado, Cat. nº 492. Inv. Gen. nº 825). Como señala Bassegoda la pintura fue adquirida por Alonso de Cárdenas para Felipe IV, en la primera almoneda del conde de Arundel (vid. FALCÓ Y OSORIO, 1891, p. 488; BASSEGODA, 2002, p. 164). Fray Andrés Ximénez la describe en el mismo lugar resumiendo lo dicho por Santos y suprimiendo la alusión al deterioro del colorido por el “maltrato” del tiempo (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 89-90). Antonio Ponz: “[...] Este quadro se reputa con razon por de lo mejor que en El Escorial hay de la escuela veneciana. Es rico de arquitectura, entre la qual puso su autor Pablo Veronés algunas figuras, que están mirando el suceso. Las cabezas son de bello carácter, expresivas, y bien pintadas, á que acompaña lo demas de la obra.” (PONZ, 1788, C. IV, pp. 131-132). En 1811 figura en el inventario del Palacio Real de Madrid (vid. LUNA, 1993, p. 113, nº 897). En 1820 fray Damián Bermejo la menciona de nuevo en el muro norte del Capítulo del Prior, frontero a la banda de las ventanas (vid. BERMEJO, 1820, p. 196) antes de ser transferida al Museo del Prado en 1839.



rostro de Nuestra Señora triste, pero hermoso, y graue. La Sabana sobre que està el Cuerpo, con grandissima imitacion, parte rebujada, y parte estendida. Con la belleza de su rostro, y sus cabellos, junta la Madalena el llanto, y el afecto a la mano que besa, a la llaga que goza; la Ropa de Nuestra Señora, y Manto açul, el de S. Iuan colorado, y el de la Madalena negro, sobre vestidura morada. Descubrese parte de la piedra del Sepulcro sobre que està sentada la Virgen; y en el suelo el titulo en diuersas lenguas, y juntamente la Corona de espinas, y los clauos ensangrentados. Es este Quadro original de **Antonio de Rubenes**, y muy de su estudio, y destreza, y que toca en el coraçon la Historia, causando lastima, y dolor a los que la consideran<sup>1849</sup>.

Ay despues deste, otro original de **Iacobo de Parma**, que es del mismo tamaño, que el de la Caida de S. Pablo, de dos varas y media de alto, y quatro varas y mas de largo. Es Pintura de mucha introduccion, y ruido. La Historia es, quando vencidos los Filisteos, y auiendo dado la muerte Dauid a Goliath, y cortadole la cabeça con su mismo alfange en el Valle de Terebintho a vista de dos exercitos, boluia el Rey Saul Triunfante a Hierusalen, y salieron de todas las Ciudades de Israel a celebrar el Triunfo, cantando aquellas palabras, que irritaron tanto la ira de Saul contra Dauid: *Percussit Saul mil-* [1667, fol. 74 vº] *mille, & David decem millia. [I. Reg.18.]* Viene el Rey en vn famoso Cauallo, armado todo de resplandecientes armas, y sobre los ombros vn volante roxo. En el Morrion formada la Corona, y adornado de ayrosas plumas. Acompañanle, y vienen en su sequito multitud de Soldados, y gente de guerra con diuersas armas, y delante và Dauid de Pastorcillo, con la cabeça de Goliath en la mano, que lleva assida de los cabellos, descubriendo en la frente foberuia, el golpe sangriento de la Piedra con que le derribò a sus pies. Miranse a estotro lado pedaços de Muros fuertes, y Edificios, y Torres de la Ciudad, y salen della las Damas al recibimiento con hermosos trages, los rostros sobre la hermosura alegres; con mouimientos graciosos, baylando al son de los instrumentos que lleuan, Laudes, Timpanos, Sonajas, cantando en hermosa confusion, que no diràn sino que se oyen las voces, los aplausos, y alabanças, que en la Historia se refiere, dixeron, y cantaron à los vencedores. La vna dellas lleva vna Palma, que siempre es señal de las victorias, y triunfos. Algunos han reparado, que el Pintor aqui significò a Dauid muy pequeño; y reparan bien, que casi abulta tanto como èl la cabeça del Gigante, mas deuì de fundarse en que Saul le tuuo por muchacho, y le diò esse titulo, juzgandole desigual para el empeño de lidiar con el Filisteo; y la Historia Sagrada diuersas vezes le significa en la edad de la adolescencia, quando pinta esta hazaña, y al verle Goliath quando saliò a la pelea, le despreciò, por parecerle poca cosa para èl. Y tambien deuì de querer significar

<sup>1849</sup> (SANTOS, 1667I, XII, fol. 73 vº-74. *Idem*: 1681, I, XII, fols. 61-61 vº; 1698, I, XIII, fol. 76 vº). Todas las fuentes lo atribuyeron a Rubens hasta que Matías Díaz Padrón en 1974 lo identificó con *La piedad* de Anton Van Dyck (Museo del Prado, Cat. nº 1642. Inv. Gen. nº 439), según Bassegoda no consta la procedencia de esta pintura (*vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 164-165). Fray Andrés Ximénez repite lo dicho por Santos situando la obra en el mismo lugar (*vid.* XIMÉNEZ, p. I, C. VII, pp. 90-91). Antonio Ponz considera que: “[...] *Es pintura de gran mérito, en que está imitado el natural grandemente, y con particularidad en el cadaver de Christo, segun el mejor gusto de su autor.*” (PONZ, 1788, C. IV, p. 131). En 1813 figura en la Real Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, 1903-1905, nº 99), en 1820 fray Damián Bermejo lo describe en la banda frente a las ventanas del Capítulo del Vicario (*vid.* BERMEJO, 1820, p. 198), se transfiere al Museo del Prado en 1839.

el Pintor, que fue Dios el que obrò esta victoria, y assi eligiò al pequeño, y humilde, para confundir al soberbio. Es Pintura de grande acierto, y excelencia; y los Campos, Montes, y distancias, que se vèn en ella, dàn a la Historia anchura, y desahogo: hasta vn Perrillo, que està en primer termino, de color blanco, y leonado, que corre àzia las Damas, como excitado de su bulla, y ruido, hazen muy buen efecto para todo lo obrado. Este Quadro es el vltimo deste [1667, fol. 75] Lienço; iremos aora refiriendo los que ay en el otro, que corresponde a la parte de las Ventanas, que no son de menos cuydado, y estimacion<sup>1850</sup>.

Començando desde el lado del Altar entre las dos primeras Ventanas, ay vn Quadro de dos varas y media de alto, y mas de dos de ancho, en que se vè San Sebastian en el Martirio de las Saetas, quando le estauan atando para hazerle Blanco de los tiros. Es original de mano de **Vandic**, en que se conoce bien la habilidad de su mano. Està el Santo en pie, desnudo, ya atadas las manos al tronco de vn Arbol; y vn Sayon le està atando los pies con cuerdas fuertes. Otro le leuanta el cabello, y le descubre la frente, y se la mira con gran cuydado, como los que por lo espacioso, ò por las rugas, ò por otras señales quieren conocer las inclinaciones. Son estos dos Sayones famosas figuras, y sus escorçados dificiles en la Pintura; muestran los rostros fieros; las carnes tostadas, y robustas, con que sobresalen mas las blancas, y delicadas del Santo; y todo su Cuerpo se vè con grande hermosura, haziendole pompa en lo alto las ramas del Arbol. En segundo termino se vè vn muchacho cargado con las Saetas, y Arcos, y otro Sayon que las toma para dispararlas. A los pies del Santo, a vn lado, estàn sus vestiduras, y junto al Arbol vn perro de caça. El Cielo que se descubre entre algunas nubes, es admirable; y todo lo es quanto en este Quadro se contiene<sup>1851</sup>.

<sup>1850</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 74 vº-75. *Idem*: 1681, I, XII, fols. 61 vº-62; 1698, I, XIII, fols. 76 vº-77). Identificado con la pintura de Jacopo Negretti, Palma "il Giovane": *David vencedor de Goliat* (Museo del Prado, Cat. nº 271. Inv. Gen. nº 853), adquirido en la Almoneda de Carlos I de Inglaterra (*vid.* MILLAR, 1972, p. 272; LOOMIE, 1989, p. 265; BASSEGODA, 2002, p. 165), junto con su pareja: *La conversión de San Pablo* (*vid. supra*, pp. 34-35). Fray Andrés Ximénez lo sitúa en el mismo lugar, resumiendo la descripción de Santos (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 91-92), allí lo sitúa Antonio Ponz atribuyéndolo a Palma "el viejo" continuando la equivocación de Santos: "[...] *representa el triunfo de David, á quien reciben una tropa de bellas mujeres baylando, con gentiles actitudes [...] es muy bello, bien colorido, y grandemente compuesto.*" (PONZ, 1788, pp. 130-131). En 1813 figura en la Real Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, 1903-1905 nº 127), de vuelta en El Escorial, en 1820 lo describe fray Damián Bermejo colocado de nuevo en el muro norte del Capítulo prioral (*vid.* BERMEJO, 1820, pp. 196-197). Se transfiere al Museo del Prado en 1839.

<sup>1851</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 75. *Idem*: 1681, I, XII, fol. 62; 1698, I, XIII, fol. 77). Bonaventura Bassegoda apuntaba en 2002 que este *Martirio de San Sebastián* descrito con detalle por Francisco de los Santos, era el ejemplar conservado en el J. B. Speed Art Museum de Louisville, Kentucky (*vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 165-166). Las investigaciones de Matías Díaz Padrón apuntaron hacia otra versión, de mayor calidad, que procedente de una colección particular de Lyon fue adquirido en 2000 por la galería neoyorquina Hall & Knight, pasando a la Galería Weiss de Londres en donde fue adquirido por Patrimonio Nacional, regresando en 2009, con todos los honores, al mismo lugar en donde lo había descrito el Padre Santos en 1667. Según Díaz Padrón el cuadro procede de la colección del séptimo marqués del Carpio, en cuyo inventario de 1651 figura la obra. (*vid.* DÍAZ PADRÓN, 2007, pp. 45-50; 2010, en prensa). Fray Andrés Ximénez cita la obra en el mismo lugar y repite sustancialmente lo dicho por Santos, cambia la expresión "*habilidad de su mano*" por la de "*blandura de pincél*", destaca en la cabeza y rostro del santo el "[...] *excelente dibuxo, y en una acción de mirar muy modesta; pero expresada con gran viveza, y espíritu.*" (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 92-93). Antonio Ponz lo menciona someramente en el mismo lugar, destacando las "[...] *figuras de gran bizarria* [...]" (PONZ, 1788, p. 135). En 1811 figura en el inventario del Palacio Real (*vid.* LUNA, 1993, p. 109, nº 811). En 1814 fray Patricio de la Torre anota que el cuadro estaba en manos del bibliotecario real: "*Debe averiguarse*

Luego se sigue entre las Ventanas siguientes, otro de la misma altura, y ancho, original de **Guido Boloñes**. Representase en èl Nuestra Señora sentada con toda Magestad en vna Real Silla, debaxo de vn Dosel, ò Pauellòn de cortinas verdes; y encima dos Angeles, que con la Corona en las manos baxan a coronarla. Son purpureas las vestiduras de Nuestra Señora, el manto açul. En la mano izquierda, que descansa en el braço de la Silla, tiene vn Libro, y con la derecha tiene el braçito de su Hijo, que en pie, y desnudo, està con vna suspension ternissima, recodado sobre la rodilla de su Madre Virgen, y cargando la mexilla sobre la [1667, fol. 75 vº] la manecita derecha, con muchissima gracia. Mira a su Amantissimo Hijo la Reyna Madre, declinando los ojos con soberana Magestad, y como diziendo con ellos, que à quien deuìò essa grandeza magestuosa, es al que hecho Hombre en sus Virginales entrañas, se desnudò de la grandeza, tomando forma de sieruo; pone en respecto, y causa amor, y ternura este Quadro, y la manera suaue que tiene su Autor en lo que obra, se lleua mucho andado para el agrado, y el gusto<sup>1852</sup>.

Tras este se siguen dos Quadros, que ocupan el lugar que dexa a vn lado la Ventana de en medio de este Capitulo desde la Cornija, hasta los espaldares de los assientos, y corresponden a otros dos, que estàn al otro lado, y tienen en medio la Ventana. El primero, y mas alto, es original de **Paulo Veronès**, que contiene la Historia de la Muger Adultera. Son las figuras que representa, pequeñas, pero grandes en la disposicion, y acierto con que estàn, y en las ropas, y coloridos. Christo Señor Nuestro a vna parte, con algunos de sus Discipulos, està atendiendo a la acusacion que hazen los Fariseos. A la otra parte la Adultera se mira afligida, y auergonçada entre los que la traen presa. La significacion de los afectos de vnos y otros, viuissima. Es el Quadro de poco mas de vna vara en alto, y mas en largo<sup>1853</sup>.

Debaxo de este està otro, que es vna Cabeça de S. Pedro admirable; veese tambien parte del Pecho, donde tiene puesta la mano izquierda, y la derecha en la mexilla. Leuanta los ojos al Cielo tristes, como en el passo de sus lagrimas. El cabello cano, y la barba tambien, y muy poblada. La boca abierta, y en tal disposicion, que parece que con el sentimiento la abre a fuerça de suspiros, prorrumpiendo en voces de

---

*de donde ha habido el señor Pablo Lozano Bibliotecario de S.M. en esta corte, un San Sebastián que hemos visto en su casa el padre Manrique y yo, original de Wandik, y yo dixera ser el mismo que teníamos en el capítulo prioral, si es que no le repitió el mismo autor.*" (citado en: BASSEGODA, 2002, p. 166).

<sup>1852</sup> (SANTOS, 1667, fols. 75-75 vº; 1681, fol. 62 vº; 1698, fol. 77 vº).

La meticulosa descripción de Santos permite identificar esta pintura con la *Virgen de la Silla* de Guido Reni (c. 1624-1625, Madrid, Prado, Cat. nº 210. Inv. Gen. nº 751, transferida en 1837). Pese a la aparente convencionalidad de términos como ternura, suavidad y majestad, aplicados certeramente a Reni, resultan significativos de la sensibilidad artística desarrollada por Santos y son testimonio del enorme aprecio que recibió el pintor boloñés en España desde los tiempos del reinado de Felipe III. No consta la procedencia de esta obra (BASSEGODA, 2002, p. 166), según Colomer pudo ser obtenida por mediación de un agente boloñés afecto a Felipe IV, tipo Virgilio Malvezzi, incluso podría tratarse del «retrato de Nuestra Señora hecho de mano del señor Guido» que Malvezzi consiguió para el marqués de Leganés (LÓPEZ NAVÍO, 1962, pp. 262-330; VOLK, 1980, pp. 256-268; COLOMER, 2006, p. 226). La pintura también la describen, resumiendo a Santos: XIMÉNEZ, 1764, p. 93; PONZ [1788] 1972, pp. 135-136; y BERMEJO, 1820, p. 192.

<sup>1853</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 75 vº. *Idem*: 1681, I, XII, fol. 62 vº; 1698, I, XIII, fol. 77 vº). Se trata del cuadro mencionado por Santos en 1657 en el Atrio de los Capítulos y descrito también en la *Memoria* de Velázquez (*vid. supra*: pp. 8-9, nota 9).

arrepentimiento, y dolor, que son las que se oyen en el Cielo. Es mucho mayor del natural, y mas superior en el Arte. Esta, y la de San Pablo, que que està adelante, son originales de **Guido Boloñès**<sup>1854</sup>.

Al otro lado de la Ventana, corresponde a la de **Paulo de [1667, fol. 76] Verona**, otra igual en altura, y ancho. Es original del mismo Paulo Veronès, aunque de su primera manera. En vn Campo de diuersas distancias, que se diferencian con Arboles, y frescuras, està Nuestra Señora con el Niño, y San Ioan, y otras dos Matronas sentadas de harto linda disposicion y traza. El Niño està desnudo sobre los paños de la Cuna, y junto a èl San Iuan, abraçado con el Corderillo. Nuestra Señora descoge vna faja, con que parece quiere embolver al Niño, y fajarle. En vn Arbol se mira vn paño colorado. Està esta Pintura algo antiguada, pero es buena buena, y no tiene cosa que no sea muy tierna, y de muy buen gusto<sup>1855</sup>.

Debaxo de esta, el Quadro que diximos contenia la Gran Cabeça de S. Pablo, tiene su lugar en correspondencia de la de S. Pedro. Descubrese junto con la Cabeça, vn pedaço del ombro derecho, vestido de vna ropa colorada. Tiene con las dos manos la empuñadura del Montante, con que muriendo conquistò al cielo, y està mirando àzia allà, para que se entienda assi. Tiene el cabello bastantemente crecido, la barba pobladissima, el color de vno, y otro, negro entre rubio. Segun la medida de estas Cabeças, auian de ser los Cuerpos de Gigantes, porque son muy grandes; pero fueronlo en el valor, en la santidad, y en la doctrina en la Catolica Iglesia, Fundamentos, y Colunas fuertes de su Edificio, y assi se representan bien deste modo. Cosa mas viuua, no la tiene la Pintura, ni mas bien formada<sup>1856</sup>.

Entre las ventanas que se siguen, ay otro Quadro de altura de dos varas y media, y algo menos de dos varas de ancho, original de **Rubenes** famoso. Es vna Imagen de Nuestra Señora de la Concepcion, con

---

<sup>1854</sup> (*Idem*: 1681, fols. 62 vº-63; 1698, fols. 77 vº-78).

La pormenorizada descripción de Santos permite identificar fácilmente ésta pintura con el *San Pedro* de Guido Reni (c. 1617, 76 x 61 cm., Madrid, Prado, Cat. nº 219. Inv. Gen. nº 411, transferido en 1839). No consta la procedencia de esta pintura (BASSEGODA, 2002, p. 168); como señaló Bartolomé, parece coincidir con el descrito en el *Inventario de las halaxas que ay en la Guardarropa del Conde de Castrillo* (1657): «[...] dos quadros ochavados con cornisas cuadradas de madera, de San Pedro y San Pablo de Guido Bolones de quatro palmos con las cornisas» BARTOLOMÉ, 1994, pp. 20 y 25; COLOMER, 2006, p. 226. Descrito posteriormente por XIMÉNEZ, 1764, pp. 93-94; PONZ [1788] 1972, p. 137; BERMEJO, 1820, p. 204.

<sup>1855</sup> (SANTOS, 1667, L. I, D. XII, fols. 75 vº-76. *Idem*: 1681, L. I, D. XII, fol. 63; 1698, L. I, D. XIII, fol. 78). Según Bassegoda este cuadro, cuya procedencia no consta, está perdido o no identificado, recuerda el testimonio del viajero e hispanista inglés Richard Twiss que entre 1772-1773 anota su mal estado de conservación (*vid.* TWISS, 1776, p. 158; BASSEGODA, 2002, pp. 167-168). Ximénez lo menciona en el mismo lugar y sin añadir nada nuevo con respecto a Santos (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 94). También lo menciona Ponz que pone en entredicho su atribución a Veronese: “[...] *el otro es tenido por del mismo autor en su primera manera: representa en un frondoso país á nuestra Señora, y al Niño entre unos pañitos, á S. Juan abrazado con el cordero, y á otras dos figuras de mujeres sentadas. Es un quadro de gusto, sea quien quiera su autor.*” (PONZ, 1788, pp. 136-137).

<sup>1856</sup> (*Idem*: 1681, fol. 63; 1698, fol. 78).

La pormenorizada descripción de Santos permite identificar fácilmente ésta pintura con el *San Pablo* de Guido Reni (c. 1617, 76 x 61 cm., Museo del Prado, Cat. nº 220. Inv. Gen. nº 420, transferido en 1839). No consta la procedencia de esta pintura (BASSEGODA, 2002, p. 168); como señaló Bartolomé, parece coincidir con el descrito en el *Inventario de las halaxas que ay en la Guardarropa del Conde de Castrillo* (1657): «[...] dos quadros ochavados con cornisas cuadradas de madera, de San Pedro y San Pablo de Guido Bolones de quatro palmos con las cornisas» BARTOLOMÉ, 1994, pp. 20 y 25; COLOMER, 2006, p. 226. Descrito posteriormente por XIMÉNEZ, 1764, pp. 93-94; PONZ [1788] 1972, p. 137; BERMEJO, 1820, p. 204.

la altura del natural, de hermosissimo rostro; suelto el cabello con que amorosamente hirió el corazón a su Esposo; caído el Velo, ò Cendal ayrosamente sobre el ombro. La Tunicela colorada; el Manto açul, coronada de Estrellas, cercada de resplandores, puesta sobre la Luna, y pisando la serpiente, que con su venenosa boca tiene assida la mançana de Adan con la mor- [1667, fol. 76vº] mordedura, que nos costò tanto. Dos Angelillos desnudos a los lados, sobre vnas nubes sustentan con las dos manos el Manto de su Reyna; y con las otras, el vno tiene vna Palma, con que graciosamente golpea, y açota a la serpiente; y el otro tiene vna Corona de Laurel, todo en denotacion de la victoria que consiguió del Dragon la preuenida Madre de Dios desde el primer instante de su animacion. Lo demas del Quadro es Cielo hermosissimo, y todo èl es tan del Cielo, que no ay mas que pedir<sup>1857</sup>.

Tras este es el vltimo de este Lienço entre las Ventanas vn original del **Españolete**, ò **Iusepe de Ribera**: es Quadro igual al passado en la altura, y anchura, y no es desigual en la destreza. Contiene en si sola vna figura del natural, en que se representa Santiago el Mayor; està vestido el Santo de ropas largas, pardas, y llanas, sin aquellos colores que de ordinario ponen los Pintores en las vestiduras, para que atraygan con ellos mas el gusto. En muchas obras he visto que vsa de esta llaneza de vestiduras este Autor, y le sale muy bien, y aqui no parece mal, porque se representa el Santo Apostol, a la manera que andaria vestido quando en España, introduciendo la luz de la Fè, desterrò las tinieblas de la ignorancia, fecundando altamente las Riberas del celebrado Hebro, con la semilla de la palabra, y verdad de Dios; y hemos de pensar, que el trage era el que les enseñò à traer su Diuino Maestro, en estas Peregrinaciones. Descansa el Santo el brazo derecho sobre vn antepecho, que es remate de vna Escalera fingida de piedra, y carga fobre el brazo el cuerpo, haziendo vn movimiento harto natural; tiene vn volumen en la mano; y en la izquierda el Bordon. Descubre parte del pecho desnudo hasta el ombro derecho, y es vn pedaço dibuxado, y colorido con toda bizzarria; el cabello tira a negro, el rostro blanco, poco poblada la barba, los ojos eleuados al Cielo con grandissimo espiritu; dasele muy grande este Autor a todas sus obras<sup>1858</sup>.

En el testero correspondiente al del Altar, que es el de las Puertas, y que cierra las lineas de los dos Lienços deste Capitulo [1667, fol. 77] lo: ay sobre las puertas de los dos lados, dos Quadros. Vno es

<sup>1857</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 76-76 vº. *Idem*: 1681, I, XII, fols. 63-63 vº; 1698, I, XIII, fols. 78-78vº). Se trata de la *Inmaculada Concepción* de Rubens (Museo del Prado, Cat. nº 1627. Inv. Gen. nº 422), adquirida por el marqués de Leganés y regalada a Felipe IV. En 1636 se menciona en la Capilla del Alcázar de Madrid (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 168). Ximénez la sitúa en el mismo lugar y resume a Santos sin añadir nada nuevo (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 94-95), Ponz menciona también brevemente la obra que situa en el mismo lugar (*vid.* PONZ, 1788, p. 137). En 1813 figura en la Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, nº 69). Bermejo la situa en la banda de las ventanas del Capítulo prioral (*vid.* BERMEJO, 1820, p. 191). Se transfiere al Museo del Prado en 1837.

<sup>1858</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 76 vº. *Idem*: 1681, I, XII, fol. 63 vº; 1698, I, XIII, fol. 78vº). Se trata de *Santiago el Mayor* de Jusepe de Ribera (Museo del Prado, Cat. nº 1083. Inv. Gen. nº 438), cuya procedencia según Bassegoda no consta. (BASSEGODA, 2002, pp. 168-169). Ximénez repite lo mismo que Santos (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 95). En el mismo lugar lo menciona Ponz: “[...] de grandísima fuerza, espíritu, y verdad: es figura entera y del natural.” (PONZ, 1788, p. 137). Aparece entre los cuadros aforrados por el Señor Nápoli en julio de 1810 (*vid.* BASSEGODA, *Ibid*). En 1813 figura depositado en la Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, 1903-1904, nº 103). Damián de Bermejo lo vuelve a mencionar en la banda de las ventanas del Capítulo prioral (*vid.* BERMEJO, 1820, p. 191), antes de su definitivo traslado al Prado en 1837.

de San Geronimo en el Desierto; y otro de San Bernabe Apostol. Son los dos iguales en altura, y ancho, y originales muy buenos<sup>1859</sup>.

Entre estos dos Quadros están algo mas allegados a la puerta principal, dos floreros, que se corresponden con los del Altar, y tan grandes como ellos en todo. Su Autor fue el mismo, y ya he dicho de sus flores lo admirables que son, y aun no he dicho lo que se deue. No parece pudo conseguir tal viveza en la imitacion, sino es teniendo en los Pinceles el influxo, ò virtud de las Primaveraes. Estas son las Pinturas que adornan el Capitulo del Prior<sup>1860</sup>. Diremos aora las que se contienen en el del Vicario, para que se vea quan grande es el Tesoro que en este genero se encierra en estos Capítulos.

---

En el otro Capitulo, ay vn Quadro de nuestra Señora, y Santa Isabel con el Niño, y San Iuan, cosa preciosa, dizen que es copia de **Raphael Sancio Urbino**<sup>1861</sup>. De **Geronimo Muciano** ay otro original

---

<sup>1859</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 76 vº-77. *Idem*: 1681, I; XII, fol. 63 vº; 1698, I, XIII, fol. 78 vº). Parece un lapsus de Santos, no corregido en las ediciones posteriores, el que no mencione al autor o autores de estos dos “*originales muy buenos*”. En la traza atribuida a Velázquez figura el nombre de Guercino en el lugar correspondiente el *San Gerónimo*. En 1764 fray Andrés Ximénez esta vez sí completa a Santos: “[...] *el del doctor Máximo, de Dominico de Cento, vulgarmente llamado el Guarcino* [...]” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 95), atribución que recoge también Ponz (*vid.* PONZ, 1788, p. 137). Según Bassegoda la procedencia de esta pintura no consta, figurando en el inventario del Palacio Real de 1811 (*vid.* LUNA, 1993, p. 109, nº 813; BASSEGODA, 2002, p. 169). En 1820 Damián Bermejo lo menciona de nuevo en la banda de las ventanas del Capítulo del Prior, con la misma atribución (*vid.* BERMEJO, 1820, p. 191). El supuesto San Bernabé que menciona Santos ha sido identificado con un *Santo Tomás* también de Guercino que aún se conserva en El Escorial (P.N. Inv. nº 10014660), como aparece referido en la traza atribuida a Velázquez. En 1764 Ximénez lo consideraba con reservas, obra de Herrera Barnuevo: “[...] *parece de mano de Don Sebastian de Herrera.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 95), atribución que repetirá Ponz (*vid.* PONZ, 1788, p. 138), que incluirá Ceán en su *Diccionario* (*vid.* CEÁN, 1800), Bermejo en su *Descripción* (*vid.* BERMEJO, 1820, p. 197) y después Poleró en su *Catálogo* (*vid.* POLERÓ, 1857, nº 449, p. 111). De hecho como obra de Herrera Barnuevo fue trasladado a París con intención de engrosar la colección española del Museo Napoleón, con razón a Frédéric Quilliet le parecía: “*aussi beau que le Guérchin*” (*vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 160-170).

<sup>1860</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 77. *Idem*: 1681, I, XII, fol. 63 vº; 1698, I, XIII, fol. 78 vº). Concluye Santos su extenso y detallado recorrido por las pinturas del Capítulo prioral mencionando estos dos floreros del jesuita Daniel Seghers, cuyo nombre tampoco ahora menciona, y que aún hoy se conservan en El Escorial con el título de *Jarrón de flores* (P.N. Inv. nº 10014644 (firmado y fechado en 1660); 10014640) y cuya procedencia no consta (cfr. BASSEGODA, 2002, p. 170).

<sup>1861</sup> De esta pintura Santos no vuelve a hacer mención en ninguna de sus ediciones posteriores. Parece tratarse de la misma que Sigüenza menciona vagamente en el Capítulo del Vicario como copia de Rafael: «[...] Hay empero algunas copias excelentes de cosas suyas en el capítulo del vicario, y otro tablero con figuras del natural, nuestra Señora y santa Isabel y los Niños, aunque está algo reparada, porque se había estragado algún tanto, y vese bien que es cosa valiente.» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 671). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se precisa la ubicación de la obra en el muro de las ventanas: «El primero es Nuestra Señora y Santa Ysabel con los dos niños Jesús y San Juan, es copia de Raphael de Urbino.» (BOUZA, 2000, p. 67). Según Manuela Mena la identificación de esta pintura es imposible (*vid.* MENA MARQUÉS, 1985, p. 12), Ruiz Manero la relaciona con la pintura citada en el inventario de la entrega sexta de 1583: «*Otro lienço al ollio de “Nuestra Señora” con el niño Jesús y sancta Isabel y sanct Joan niño, desnudo; tiene de alto dos baras y de ancho bara y tres quartas: de mano de Rafael de Urbina: de mano de Raphael de Urbina.*” (ZARCO, 1930, nº 976, p. 41; cfr. RUIZ MANERO, 1992 (II), p. 86). Francisco de los Santos no vuelve a mencionar esta obra en las ediciones posteriores. Acaso poner en relación con la copia de la Virgen del divino amor de la celda alta del Prior ?.

de la Resurrección de la hija del Archisinagogo<sup>1862</sup>. Del **Masacio**, Maestro de Michael Angelo, ay otro de Christo Señor nuestro, muerto, y nuestra Señora, y Nicodemus, mirandole compasiuos; excelente Pintura<sup>1863</sup>. De **Geronimo Bosco** ay dos Tablas de aquella estraña manera, por donde se hizo celebre; vna

<sup>1862</sup> Sin duda se trata de la obra descrita en el inventario de la entrega primera de 1571-1574: *“Un lienzo en que está pintado la ‘Resurrección de la hija del Archisinagogo’, que tiene diez pies de alto y siete de ancho.”* (ZARCO, 1930, nº 1.290, p. 58, anota que *“Puede ser esta la pintura que regaló en 1539 a Felipe II el cardenal de Montepulciano, Giovanni Riccio”*). La conjetura de Zarco ha sido verificada por Deswarte-Rosa (1990), demostrando que efectivamente este cuadro, que aún hoy se conserva en El Escorial (P.N. Inv. nº 10035203), fue regalado a Felipe II por el cardenal Ricci en 1561 (vid. BASSEGODA, 2002, p. 369). Fray José de Sigüenza menciona la obra en la edición impresa de 1606 sin precisar su ubicación y dudando de su autoría: *“De Jerónimo Muciano hay un cuadro de la resurrección de la hija del Archisinagogo, aunque no parece labor de su mano.”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 374). Como ha estudiado Selina Blasco, en el manuscrito original Sigüenza sí apuntaba que la pintura estaba en el Capítulo vicarial (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 582, nota 70). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se precisa que estaba en el muro norte: *“El tercero es la resurrección de la hija del archisinagogo Jairo, es de Gerónimo Muciano.”* (BOUZA, 2000, p. 67). Francisco de los Santos en la edición de 1667 menciona la obra en el *“Paseo”* del Colegio, al lado de la *Annunziata* de Allori: *“En el testero que haze al Mediodia [...] A los lados ay otros dos Quadros grandes. Vno es la Resurrección de la Hija del Archisinagogo, original de Geronimo Mucino.”* (SANTOS, 1667, L. I, D. XIV, fol. 92 vº). A partir de la edición de 1681, Santos suprime la referencia a la pintura y simplemente comenta: *“A los lados ay otros Quadros grandes.”* (SANTOS, 1681, L. I, D. XIV, fol. 76. *Idem*: 1698, L. I, D. XV, fol. 91) la obra ya no se vuelve a mencionar en ningún espacio. En 1764 fray Andrés la sitúa en la celda alta del Prior, manifestando por primera vez un cierto interés hacia la obra: *“A los lados la Resurrección de la Hija del Archisinagogo: está nuestro Señor dandola la mano; la Madre hincada de rodillas, y el Padre suplicando por la Hija con mucha propiedad. Los Apóstoles de buen dibuxo, y acertadas actitudes. Es pintura de Gerónimo Muciano.”* (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 125). En el mismo lugar la menciona Antonio Ponz: *“Un quadro de Gerónimo Muciano, en donde se representa á Jesu Christo resucitando á la hija del Archisinagogo, de muy bella composicion, y gusto de tintas.”* (PONZ, 1788, pp. 162-163). En 1820 fray Damián Bermejo la menciona en el Aula de Moral: *“Jesucristo acompañado de San Pedro, Santiago y san Juan, resucita á la hija del Archisinagogo, que está en una cama, y al lado sus padres en aptitud de suplicar al Señor, figuras del natural, por Gerónimo Muciano.”* (BERMEJO, 1820, p. 237). En el mismo lugar la sitúa Vicente Poleró en su *Catálogo* de 1857, con el número 111: *“La resurrección de la hija de Jairo. Jesús, en presencia de sus discípulos Pedro, Santiago y Juan, resucita la hija del archisinagogo. Alto, 9 pies, 11 pulg., 10 lin.; ancho, 6 pies, 2 pulg., 4 lin.”* (POLERÓ, 1857, p. 50).

<sup>1863</sup> Esta pintura la había descrito con elogios Sigüenza, situándola en el Capítulo y siendo el primero en atribuirle nada menos que a Tommaso Masaccio: *“Algunos tienen por pintura de Masacio, de quien aprendio mucho Michael Angelo y a quien dice se debe como a principio quanto bueno hay de pintura desde su tiempo hasta hoy, una pintura, que está en el capítulo, de un Cristo muerto y una Virgen, con Nicodemus, en quien arrima el Cristo, cosa excelente; son los cuerpos como de natural, y de la cinta arriba, el desnudo del cuerpo admirable, la propiedad y viveza de la carne, junto con que parece de bulto; [...]”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 370). La necesidad, quizá un tanto forzada, de incluir en el catálogo escurialense una obra del maestro de Miguel Ángel y padre de la *“maniera moderna”* es un rasgo más de la fuerte influencia de Vasari sobre Sigüenza (Cfr. BLASCO, 1999, t. II, p. 560, nota 21). Bassegoda ha identificado la obra con el *Cristo muerto con la Virgen y Nicodemo*, pintura anónima florentina conservada en El Escorial (P.N. Inv. nº 10014294), siendo “seguramente” la que se describe en la entrega primera de 1574: *“Un lienzo de pintura del Descendimiento de la Cruz, de mano de Tiziano, con nuestra Señora y Nicodemus; que tiene tres pies y quarto de alto y quatro de ancho. E. 1.ª, 208.”* (ZARCO, 1930, p. 45; BASSEGODA, 2002, p. 340). Con la misma atribución apuntada por Sigüenza se menciona en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650), precisando su colocación en el Capítulo vicarial, entre las ventanas: *“En el quinto está Christo muerto en brazos de su madre y Nicodemus, es del Masacio.”* (BOUZA, 2000, p. 67). Francisco de los Santos a partir de 1667 sitúa la obra en la Portería del convento: *“Corresponde a esto otra Pared sobre vna Puerta, vna, original de el Masacio, Maestro de Michael Angelo, que es Christo Señor Nuestro muerto, y Nuestra Señora, y Nicodemus, mirandole compasiuos.”* (SANTOS, 1667, L. I, D. X, fol. 55; 1681, L. I, D. X, fols. 45 vº-46; 1698, L. I, D. XI, fols. 57-

es, quando nuestro Saluador lleuaua la Cruz acuestas<sup>1864</sup>; otra de San Antonio Abad<sup>1865</sup>. De **Lauinia Fontana**, hija de Prospero Fontano, Pintor famoso en Bolonia; ay vna Historia de nuestra Señora con el

57v<sup>o</sup>). En el mismo lugar continúa en 1764 cuando la describe con entusiasmo fray Andrés Ximénez retomando a Santos pero también a Sigüenza: “*Tiene este Recibimiento una puerta correspondiente á la de la entrada, que sale al Claustro Principal, y dos mas pequeñas á la otra Banda que corresponde á los Claustros menores: sobre estas se miran colocados dos Originales célebres: el uno es Christo bien nuestro, difunto, con su Madre Santísima, y Nicodemus en quien arrima, que le miran compasivos; no son de Cuerpo entero, pero sí muy cabales en la perfeccion: las carnes y Desnudo del Christo, con gran propiedad; y de tan buen relieve, que parece pueden abrazarse: el rostro de la Virgen, de gran decoro y magestad; y todo de execucion tan bizarra, que publica bien su Autor, que fue el Masacio, á quien dicen se debe mucho de quanto hay bueno en la Pintura; y de quien aprendió el gran Michâél Angelo.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. II, p. 45). Como no podía ser menor, Ximénez incluye también a Masaccio en sus *Vidas de varios señalados artífices* con obras en El Escorial, culminando en plena segunda mitad del siglo XVIII la visión vasariana expresada por Sigüenza: “[...] á quien dicen se debe como á principio, mucho de lo bueno que hay de Pintura desde su tiempo hasta hoy; y de quien tambien gozamos en esta Casa una Pintura, que es como de su mano.” (XIMÉNEZ, 1764, p. 445). Antonio Ponz menciona la obra también en la *Portería* aunque en 1788 anota que “*este quadro se ha mudado, y hoy esta colocado sobre la puerta del aula de moral, inmediata al claustro alto.*” (PONZ, 1788, p. 102), en donde ya lo había citado Ceán en 1776 (vid. CEÁN [1776] 1962, p. 263). En 1820 fray Damián Bermejo sitúa la obra en el Camarín de las reliquias y tímidamente pone en entredicho la atribución: “*En las entre-puertas se ve un cuadro apaisado con Cristo muerto acompañado de la Virgen y Nicodemus, en quien arrima el Señor: las figuras son menos de medio cuerpo, y aunque está sobre lienzo, se tiene por de Masacio.*” (BERMEJO, 1820, p. 245). En el mismo lugar la sitúa Poleró que la incluye en su *Catálogo* con el número 926 como obra de: “*Escuela Florentina. Descendimiento de la Cruz (figuras de menos de medio cuerpo). Alto, 2 piés, 5 pulg., 6 lín.; ancho 3 piés, 6 lín.*” (POLERÓ, 1857, p. 175).

<sup>1864</sup> Se trata del *Christo camino del Calvario* de Hieronimus Bosch, aún en El Escorial (P.N. Inv. nº 10014739), que aparece descrito en el inventario de la primera entrega de 1574: “*Una tabla en que está pintado “Christo nuestro Señor con la cruz acuestas” con Simón Cyreneo vestido de blanco y otras figuras, de mano de Gerónimo Bosqui, que tiene seys pies de alto y de ancho quatro y tres quartas.*” (ZARCO, 1930, nº 837, p. 656; vid. BASSEGODA, 2002, p. 323). Fray José de Sigüenza sitúa esta pintura dentro del que llama “primer género” de pintura del Bosco, reservado a: “[...] cosas devotas, como son pasos de la vida de Cristo y su Pasión, la Adoración de los Reyes, y cuando lleva la cruz a cuestras: en la primera exprime el efecto pío y sincero de los sabios y virtuosos, donde no se ve ninguna monstruosidad ni disparate; en la otra muestra la envidia y rabia de la falsa sabiduría, que no descansa hasta que quita la vida a la inocencia, que es Cristo; así se ven los fariseos y escribas con rostros furiosos, fieros, regañados, que en los hábitos y acciones se les lee la furia de estos afectos.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 380). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se menciona en el Capítulo vicarial: “*En la pared que está enfrente de las ventanas [...] Christo con la cruz a qüestas, con gran acompañamiento de ministros, es de Gerónimo Bosch.*” (BOUZA, 2000, p. 67). A partir de la edición de 1667 Francisco de los Santos sitúa esta pintura del Bosco en la Capilla del Colegio a un lado de la silla del Prior, ampliando la descripción: “[...] Christo Señor nuestro con la Cruz acuestas, original de Bosco, en que introduxo el acompañamiento de Iudios, de extraordinarias figuras, y rostros, como suele.” (SANTOS, 1667, L. I, D. XIV, fol. 95 v<sup>o</sup>; 1681, L. I, D. XIV, fol. 78 v<sup>o</sup>; 1698, L. I, D. XV, fol. 93 v<sup>o</sup>). Fray Andrés Ximénez lo menciona también en la Capilla del Colegio pero en una de las pilastras del arco de la nave: “[...] hay un excelente Quadro de Christo nuestro Bien con la Cruz a cuestras, Original de Gerónimo Bosco, en el que introduxo el acompañamiento de Judios de extraordinarias Figuras y rostros, con aquella fantasía, y variedad que acostumbra.” (XIMÉNEZ, 1764, P. II, C. I, p. 157). Allí lo menciona Ponz: “*En un poste del arco que comparte la capilla, hay de Gerónimo Bosco un Señor de cuerpo entero con la cruz acuestas, y otras figuras de sayones de extravagantes trages, y fisonomías.*” (PONZ, 1788, p. 222) y también fray Damián Bermejo: “*Christo con la cruz acuestas [...] de lo bueno del Bosco.*” (BERMEJO, 1820, p. 313). Vicente Poleró lo sitúa en el Capítulo prioral, catalogándolo con el nº 393: “*Bosch. Jesús con la Cruz acuestas (Tabla). En medo de unos sayones de ridículos semblantes que guardan mucha analogía en las caricaturas y trages con los del cuadro núm. 371[Coronación de Espinas], camina Jesucristo llevando en sus hombros el madero santo, y arrastrando un trozo de leño, que cubierto de aceradas puntas, le hiere los piés. Alto, 5 piés, 1 pulg., 1 lín.; ancho, 3 piés, 8 pulg., 6 lín.*” (POLERÓ, 1857, p. 100).



Niño dormido, alegre, her- / [1657, fol. 67] hermosa, de buen colorido, y dulçura; y aunque no tiene la valentia de los otros, es la que se lleua los ojos, singularmente de los que se pagan de este genero de pintar. Estimanse en Italia sus obras, por la estrañeza de ser muger, que parece sale del curso ordinario, y de aquello que es propio de sus dedos, y sus manos, como lo dixo Salomon<sup>1866</sup>. Los demas Quadros que ay en

<sup>1865</sup> Se trata de una de las versiones de las *Tentaciones de San Antonio* del Bosco perteneciente a la colección de Felipe II, fray José de Sigüenza menciona cinco versiones repartidas en diferentes espacios del Monasterio: “en el capítulo hay una; en la celda del Prior, otra; en la galería de la Infanta, dos; en mi celda, otra, harto buena, en que algunas veces leo y me confundo [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, pp. 380-381). En el inventario de la entrega primera de 1574 se mencionan tres versiones: “Una tabla con dos puertas dobladas: en la de en medio pintado la “Tentación de sant Antón”, de mano de Gerónimo Bosqui, pintadas las puertas por todas partes, que tiene de alto quatro pies y de ancho tres y medio sin las puertas.” (ZARCO, 1930, nº 839, p. 656, con dudas apunta que podría tratarse del nº 2049 del Prado); “Otra tabla de pintura de la “Tentación de sant Antón”, de mano de Gerónimo Bosqui, que tiene de alto tres pies y de ancho, quatro pies y medio.” (ZARCO, 1930, nº 840, p. 656, señala con interrogantes que podría ser el nº 375 de Poleró); “Otra tabla de pintura en redondo por lo alto, de Sant Antón, de mano de Gerónimo Bosqui, que tiene tres pies de alto y dos de ancho.” (ZARCO, 1930, nº 842, la identifica con el nº 2050 del Prado). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se mencionan la de la celda prioral baja y la del capítulo: “Entre las ventanas [...] San Antonio Abbad con algunas tentaciones, es de Gerónimo Bosch” y: “[...] algunas tentaciones de San Antonio.” (BOUZA, 2000, p. 67), sin aportar detalles que nos ayuden a distinguirlas entre las versiones conocidas. Francisco de los Santos en 1657 cita una versión en el Capítulo vicarial, otra en la celda baja del prior que describe con mayor detalle (*vid. infra*, nota 41, p.32) y en la Galería de la Infanta menciona de forma general la existencia de cuadros de “Geronimo Bosque” pero solo describe el *Jardín de las Delicias* (*vid.* SANTOS, 1657, L. I, D. XIV, fol. 80, nota 3, p.4). A partir de la edición de 1667; la versión que estaba en el Capitulo vicarial pasa a una sobrepuerta de la Portería: “[...] vn original de Gerónimo Bosco, la Historia de San Antonio, a quien el demonio pone varias tentaciones, que ay mucho que ver.” (SANTOS, 1667, L. I, D. X, fol. 55; 1681, L. I, D. X, fol. 46; 1698, L. I, D. XI, fol. 57vº). Bassegoda considera esta pintura la que Santos en 1657 situaba en la Celda baja del prior (*vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 341-342) e identifica con el nº 2049 del Museo del Prado, opinión que ponemos en duda (*vid. infra*, nota 41, p.32). Fray Andrés Ximenez en 1764 la describe todavía en la Portería: “El otro es un pasage de la Historia de San Antonio Abad, á quien el demonio pone varias tentaciones, significalo el Autor, que es Gerónimo Bosco, introduciendo diferentes estrañas figuras, las que no inmutan la serenidad del semblante contemplativo del Santo. Fue el Bosco de excelentísimo capricho en la invención de estas estrañezas, como verèmos en otras muchas Tablas de su mano.” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. II, p. 45). Antonio Ponz menciona en la Portería “una tentacion de S. Antonio de Gerónimo Bosco” y en 1788 entre los avisos a los cambios en la decoración, comenta que en la Portería: “Se encuentran también dos tentaciones de S. Antonio, originales del Bosco [...]” (PONZ, 1788, p. vi y 102), en la Galería de la Infanta otras “dos tablas pequeñas” sin especificar el tema (*vid.* PONZ, 1788, p. 232). Fray Damián Bermejo en 1820 menciona en la capilla del Noviciado: “Entre otros adornos hay en esta pieza un santo anacoreta en el desierto pintado por el Bosco.” (BERMEJO, 1820, p. 254) y en el oratorio del Claustro de la Enfermería, situado en la torre de la Botica: “Unas tentaciones de san Antonio Abad, por Gerónimo Bosco.” (BERMEJO, 1820, p. 268).

<sup>1866</sup> Francisco de los Santos a partir de la edición de 1667 sitúa esta pintura en la Iglesia Vieja, en el lado de la Epístola, repite la misma descripción aunque especifica la presencia de San Juanito y San José y suprime el término “alegre”: “[...] El de en medio es original de Lavinia Fontana, hija de Prospero Fontano, Pintor famoso en Bolonia. Es vna Historia de Nuestra Señora con el Niño dormido, y San Iuan, y San Ioseph, cosa hermosa, y de buen colorido, y dulçura; y aunque no tiene la valentia de los otros, es la que se lleua los ojos, singularmente de los que se pagan de este genero de pintar. Estimanse en Italia sus obras, por la estrañeza de ser de muger, que parece sale de su curso, y de aquello que es propio de sus dedos, y sus manos, como dixo Salomon.” (SANTOS, 1667, L. I, D. X, fol. 59. *Idem*: 1681, L. I, D. X, fol. 49; 1698, L. I, D. XI, fol. 60 vº). Se trata de la *Sagrada Familia con San Juanito*, de la pintora boloñesa Lavinia Fontana que hoy se encuentra en un altar del Panteón de Infantes (P.N. Inv. nº 10045145). Firmado y fechado en 1589, se describe en la entrega sexta de 1593: “Otro lienço al ollio de Nuestra Señora con el Niño Jesús hechado, dormido y Sant joan niño puesto el dedo en la boca guardándole el sueño con Joseph; tiene de alto dos varas y una ochava, y de ancho bara y media, en marco con molduras, de mano

estos Capítulos, son tambien de Pintores grandes, como lo muestran en su valentia; mas de todos ellos quedaràn muy pocos en estos Capítulos, porque ha determinado la Magestad, y piedad del Rey Filipo Quarto, que se adornen como la Sacristia, con otros mas estimables, que se està buscando por su orden.

---

[1667, fol. 77]

*Pinturas de el Capitulo de el Vicario.*

El que primero se lleua la atencion, en entrando en este segundo Capitulo, es el del Altar, no porque està en el lugar mas principal, sino porque lo merece, y por su perfeccion, y valentia. Es original, como diximos, del **Ticiano**, en que se vè San Geronimo en el Desierto ocupando el lugar de en medio de el Quadro; la figura es del natural; el rostro venerable, hincada la rodilla siniestra desnuda sobre vna piedra. El pecho, y todo el braço derecho desnudo, tostada la piel con los ardores del Sol, y lo demas del cuerpo vestido con la Purpura de Cardenal. Tiene en la mano la piedra para herirse el pecho; y la izquierda descansa en la frente de vn libro abierto: y para que se vea que lo que escriuia en èl, lo sacaua de buen original, pone los ojos en vna Imagen de Christo Crucificado, que està a vn lado, à quien hazen Dosel las

---

de Lavinia Fontana de Bolonia." (ZARCO, nº 832, p. 145). Francisco de los Santos resume lo dicho por Sigüenza en el extenso pasaje que dedica a la pintora: "*De Lavinia Fontana, hija de Próspero Fontana, pintor famoso en Bolonia, tenemos de su misma mano, y está en el capítulo que llaman del Vicario, aquella historia de Nuestra Señora con el Niño dormido, echado a la larga encima de unas almohadas labradas, con el San Juanico y San José, y la Virgen que levanta un velo para que se vea el Niño; pintura tan alegre y hermosa y de tan buen colorido y tan llena de dulzura, que nunca se hartan de verla, y con haber en aquella pieza tantas y tan valientes pinturas, ésta sola se lleva los ojos y enamora, especialmente a la gente ordinaria. Las cosas de Lavinia se estiman en toda Italia, que aunque no tengan la valentía que las de esos grandes hombres, por ser de mujer, que sale del curso ordinario y de aquello que es propio de sus dedos y de sus manos, como lo dijo Salomón, se hace con gran razón mucha cuenta de ellas, Débense de haber hecho más de diez o doce copias de este original, algunas harto ordinarias, y las que se han sacado de aquéllas son sin cuento, unas peores que otras.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 376). Sobre la fama de Lavinia en la literatura artística del siglo XVI, vid. BLASCO, 1999, t. II, pp. 590-591, notas 86-89. Cassiano del Pozzo lo ve también en el Capítulo del vicario: "[...] *un quadro d'una Madonna, che assiste al signorino, che dorme, che è una delicatissima figura di bambino v'è S. Gio. che fà cenno col dito alla bocca, che non si svegli, e S. Giuseppe è fatto ad imitatione d'altro che fece Raffaello con simil pensiero [...]*" (POZZO [1626] 2004, pp. 192-193/217). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) también se menciona en el Capítulo del vicario: "*Entre las ventanas [...] El sexto es Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en una cuna con San Joseph y San Juan Baptista, es de Labinia Fontana.*" (BOUZA, 2000, p. 67). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* cuenta que Felipe II: "[...] *a una señora llamada Lavinia Fontana, florentina, por un cuadro de una media imagen con el niño dormido, le mandó dar mil ducados.*" (PACHECO [1649] 2009, p. 186). En la Iglesia Vieja lo menciona fray Andrés Ximénez repitiendo lo dicho por Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VIII, pp. 110-111), en el mismo lugar lo describe también Ponz: "*Está tambien allí una pintura de nuestra Señora, el Niño dormido, S. Juan, y San Joseph, obra muy graciosa, y acabada de Lavinia Fontana, hija de Próspero Fontana, pintor boloñés.*" (PONZ, 1788, p. 147). En 1813 figura depositado en la Academia de San Fernando (VIGNAU, 1903-1905, nº 129, vid. BASSEGODA, 2002, p. 204). En 1857 Vicente Poleró lo sitúa en la Sacristía, catalogándolo con el nº 74: "*Asunto místico. Está el niño Dios tendido sobre una cama, y tiene apoyada su tierna cabeza sobre almohadas; la Virgen y el Patriarca le contemplan con paternal y religioso cariño. San Juan á la izquierda impone silencio con el dedo en los labios. Fondo de cortinajes. (Firmado así: "Lavinia Fontana dezappis Faciebat in Bolognia. M.D. L. XXXVIII. Alto, 6 piés, 5 pulg., 7 lín.; ancho, 4 piés, 7 pulg."* (POLERÓ, 1857, p. 41).

ramas de vnos fuertes Robles, que salen de entre vnos riscos. Estos riscos vãn haziendo Arco por lo alto, y dexan abierta vna gran rotura, por donde entra vn rayo hermoso de luz, que viene a dar a la Imagen de Nuestro Redemptor en la Cruz. Viene a ser esta rotura como puerta de la cueua donde està el Santo; y por ella se vèn à distancia muy apacibles Campos, Arboledas; [1667, fol. 77vº] das, frescuras, y mas alla eleuados Montes, el Cielo, las nubes; y no es menor la belleza que se vè acà dentro del lugar donde està, que los riscos que forman su capacidad, se visten tambien de mil diferencias de Arbolillos, que recrean tanto como pudieran los naturales; y las yeruecillas con sus flores; las verdes Yedras, que trepan hasta lo alto. Al lado derecho està el Leon tendido en el suelo, buelta la cabeça àzia su Dueño, abierta la boca, parece que ruge; està con fiereza. Encima de vn Peñasco sobre el Leon ay dos libros, vnas cartas, vn Relox de arena, y al otro lado corre vna fuentecilla, tan propia, que dà gana de beber, y no diràn sino que se oye el ruido del agua al baxar de vna Peña donde nace. Al fin en esta Pintura sin duda quiso el Pintor dar a entender, todo aquello a que puede llegar el Arte; y lo consiguiò grandemente, logrando la ocasion que dà tan buena el Doctor Maximo en el Desierto, para introducir tantas diferencias, que mueuen el deseo, y amor à la soledad<sup>1867</sup>.

A los lados del Altar en el mismo testero ay quatro Quadros, dos a vna parte, y dos a otra. Los dos mas allegados a èl, son dos floreros de la misma altura, y ancho que los del otro Altar, y del mismo Maestro, formadas en ellos dos Coronas de flores muy grandes, y de muy hermosa variedad<sup>1868</sup>.

Los otros dos, que estàn sobre dos puertas que se corresponden a los lados, son, vno vn Ecce-Homo, con vn San Pedro en las Lagrimas, de harto espíritu, y sentimiento<sup>1869</sup>. Y otro de Santa Rosilea,

<sup>1867</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 77-77 vº. *Idem*: 1681, I, XII, fol. (64) (\*errata, en vez de fol. 64, viene fol. 63); 1698, I, XIII, fol. 79). El *San Jerónimo* de Tiziano del altar del Capítulo del Vicario (P.N. Inv. nº 10014689), se describe en el inventario de la entrega cuarta de 1584: "*Otro retablo en lienço, al ollio, de Sanct Hierónimo en la penitencia, figura sola, de mano de Tiçiano, del tamaño y molduras que los de las partidas antes desta. [Menos de tres varas y tercia de alto, por dos y dos tercias de ancho]*" (ZARCO, 1930, nº 1.013, p. 46). Fray José de Sigüenza lo describe en su recorrido por los capítulos: "[...] *San Jerónimo en la penitencia y desierto y ya en la edad de viejo, figura de gran relieve y fuerza, una carne tostada, magra, enjuta, tan natural cual el mismo santo nos dice que la tenía y allí como vivo nos lo muestra. El risco, árboles, león, fuentes y los demás paños y adornos del cuadro, tan redondos y tan fuertes que se pueden asir con la mano.*" (SIGÜENZA [1605] 1986, p. 247). Ximénez repite punto por punto la descripción de Santos (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C.VII, pp. 96-97). Antonio Ponz señala el pésimo estado de conservación de la pintura (*vid.* PONZ, 1788, C. IV, p. 125). Poleró lo cataloga con el número 355 (*vid.* POLERÓ, 1857, p. 93).

<sup>1868</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 77 vº. *Idem*: 1681, I, XII, fol. (64)-(64 vº); 1698, I, XIII, fols. 79-79 vº). Bassegoda identifica estas pinturas con dos obras de Daniel Seghers que se conservan aún en El Escorial: *Guirnalda de flores en torno a la Virgen y el Niño* (P.N. Inv. nº 10014727) y *Guirnalda de flores en torno a la Virgen y el Niño dormido* (P.N. Inv. nº 10014720), cuya procedencia no consta (*vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 175-176). Fray Andrés Ximénez las sitúa en el mismo lugar (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 96-97) y también Antonio Ponz sin mencionar autor (*vid.* PONZ, 1788, C. IV, pp. 127-128). Vicente Poleró en 1857 cataloga las pinturas respectivamente con los números 412 y 409 (*vid.* POLERÓ, 1857, p. 103).

<sup>1869</sup> (SANTOS, 1667, L. I, D. XII, fol. 77 vº. *Idem*: 1681, L. I, D. XII, fol. (64 vº); 1698, L. I, D. XIII, fol. 79 vº). Bassegoda ha identificado la pintura del *Ecce Homo con San Pedro* con una obra de Pier Francesco Mazzuchelli, "*il Morazzone*" conservada en El Escorial (P.N. Inv. nº 10014634) cuya procedencia no consta (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 176). Ximénez tampoco daba el autor de la pintura (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 97), tampoco Ponz: "[...] *un Ecce Homo, y S. Pedro llorando, de cuyo autor se duda; pero es obra muy buena.*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 127). Fray Damián Bermejo: "*de autor desconocido*"

original de **Vandic**. El rostro de la Santa hermosissimo, eleuado con mucha alma al Cielo; los cabellos como vn oro; el habito penitente; la mano derecha, que es bellissima, puesta en el pecho; la otra sobre vna calauera, desengaño de las hermosuras. Entra por vn lado por encima de vn risco, por donde se vè el Cielo, vn Angelillo volando, con vnas rosas en la mano con que la corona, y juntamente dà à entender el nombre de la Santa, y la virtud<sup>1870</sup>.

[1667, fol. 78]

Saliendo del testero, el primer Quadro que està en la pared de enfrente de las Ventanas, es el desmayo de la Reyna Ester, en presencia del Rey Assuero, por la sentencia que avia dado contra los Iudios, entonces captiuos en su Reyno, de que en señalado dia los degollassen a todos, aconsejado, y inducido del impio Aman, Priuado suyo, porque Mardocheo tio de la Reyna no le daua la adoracion como los demas. Està la Reyna, aunque desmayada, con la mayor Magestad, y belleza, que es ponderable. Decorada con las vestiduras Regias, a medio caer, inclinada con el accidente azia el lado derecho. Sustenta la cabeça en vn cendal vna de las Damas que la acompañan, que son seis, hermosas por extremo, y con grandissima bizzarria. Otra por las espaldas, y tambien vn Iouen la detiene de los braços porque no acabe de caer, con que los muestra abiertos, y como sin alma, y el pecho desnudo. Està con tal habitud, y tan graciosa en el desmayo, que no es possible ser mejor la imitacion de aquella grave dexacion de los sentidos; de aquel retiro de los colores, y desaliento de la vida, y de las fuerças. El Rey con el suceso se vè en el Trono Real leuantado de la Silla, y con el Cetro en la mano, como que se mueue a socorrerla cuydadoso. Los que asisten al Rey estàn con la misma atencion, mostrando en sus aptitudes, y meneos, que participan del susto. Aman, causa de este daño, tambien se vè aqui con su collar de oro, y parece representa sentimiento; Pero qual seria èl ? Detras de la Silla del Rey vn Soldado armado de lucidas Armas, y en la mano vna Vandera grande listada de varios colores, mira lo que passa con toda vinueza. Otros se vèn à mas distancia con otras Vanderas. Y vn muchacho al lado de el Trono vestido de jaqueta colorada, con vn Perrillo lanudo blanco entre los braços haze grande efecto. A otro lado se vèn vnos Ancianos a la puerta del Salon donde sucede el caso. Vese el Salon con Fabrica, y pauimento de mucha dilatacion, y grandeza, que haze mucho para el desahogo de la Historia; que con auer en ella tan- tas [1667, fol. 78v<sup>o</sup>] tas personas introducidas, se gozan todas muy bien. Iguala este Quadro con todo lo auentajado que ay en esta Marauilla. Es original de **Tintoreto**, y basta; tiene quatro varas de largo, y dos y media de alto; las figuras fon del natural, y de noble trato, y Arte<sup>1871</sup>.

---

(*vid.* BERMEJO, 1820, p. 201). Vicente Poleró en 1857 lo atribuye a Daniele Crespi (*vid.* POLERÓ, 1857, nº 99, p. 47).

<sup>1870</sup> (SANTOS, 1667, L. I, D. XII, fol. 77 v<sup>o</sup>. *Idem*: 1681, L. I, D. XII, fol. (64 v<sup>o</sup>); 1698, L. I, D. XIII, fol. 79 v<sup>o</sup>). La *Santa Rosalía* de Van Dyck (Museo del Prado, Cat. nº 1494. Inv. Gen. 442), fue adquirida para Felipe IV en 1664 por el Conde de Peñaranda, virrey de Nápoles, en la colección Serra di Cassano (*vid.* VANNUGLI, 1989, pp. 74-76; BASSEGODA, 2002, pp. 176-177). Ximénez, Ponz y Bermejo, citan la obra en el mismo lugar (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 97; PONZ, 1788, C. IV, p. 128; BERMEJO, 1820, p. 202). Se transfiere al Museo del Prado en 1839.

<sup>1871</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 78- 78 v<sup>o</sup>. *Idem*: 1681, I, XII, fols. (64 v<sup>o</sup>)-65; 1698, I, XIII, fols. 79 v<sup>o</sup>- 80). Se trata de Ester delante de Asuero de Jacopo Tintoretto (El Escorial, P.N. Inv. nº 10014714), pintura adquirida por el Conde de Peñaranda para Felipe IV en 1664, procedente de la colección Serra di

Siguiese luego mas adelante otro, al mismo andar, que es vn preciosissimo original del **Ticiano**, en que exprime vn pensamiento muy como de su ingenio. Pinta a la Fè Catolica en figura de vna Donçella desnuda, honestissima, y hermosa, puesta la rodilla sobre vna piedra, arrimada à vn Arbol, que se levanta con gran pompa, y triste, y afligida, porque por las espaldas, à poca distancia, se vèn muchas Serpientes que la persiguen, vnas rebueltas en vn tronco seco, y sin jugo, que se levanta muy poco de la tierra, y otras sendereando por la tierra, misma, como para acometerla, y dañarla. Representase en esto, que la piedra sobre que se afirma la Fè, desnuda, honestissima, y hermosa, es la del Fundamento de la Iglesia Catolica Romana; y el Arbol de su arrimo, y que la haze sombra, es Christo Señor Nuestro, que fue plantado junto al corriente de las aguas de la Passion, y tribulaciones, para darla el fruto de la seguridad à su tiempo, con lo invencible de su Paciencia. El tronco seco, es el origen de las Heregias; que no puede tener jugo estando tan sin rayzes, y no admitiendo el riego de la doctrina sana. Las serpientes que se rebuelven en èl, y salen à hazer la invasion, son los Hereges partos de la Serpiente del Parayso, que aguzando sus lenguas ponçoñosas, pretenden con el veneno de sus falsos Dogmas, corromper, y envenenar la Fè; y assi se miran aqui, cerca de las serpientes, el Caliz, y la Cruz por el suelo, en denotacion de los efectos de sus errores, y impiedades. Por ello se significa afligida la Fè, y triste; y como diziendo à voces aquellas palabras con que David en persona de la Iglesia, y de la Fè, viendo con ojos profeticos tantos años antes, como explica San Geronimo, estas persecuciones, pedia auxilio, y socorro contra sus perseguidores [1667, fol. 79], y enemigos: *Apprehende Arma, & Scutum, & exurge iu aditorium mihi*. Y sin duda el Artifice de esta Pintura fundò en estas palabras su pensamiento, porque al otro lado de la Fè, se vè como atendiendo à sus voces, puesta en defensa suya contra los enemigos que la combaten, España representada en vna Muger valiente, de habito Militar, como otra Palas, plantada con toda perfeccion; en la mano izquierda vna lança con vanderola roja, que mira àzia el Mar, que se vè cerca; y en la derecha vn Escudo, que afirma en la tierra, con las Armas, y Timbres de los Catolicissimos Reyes Españoles. Acompaña la justicia con la Espada desnuda en la mano, que siempre està de parte de quien defiende la Fè; y en su sequito se vè multitud de gente de Guerra, con armas, y aparatos grandes de pelea. Està como presentando a la Fè, y poniendo à sus pies multiplicados despojos de vencidas Batallas contra los que la persiguen, Coseletes, Rodelas, Celadas, y todas armas; y ofreciendose con gran valor a su sequito, y defensa, Descubrese por el Mar, que està aqui con proprissima significacion, el Turco, que en vna embarcacion, que tiran dos Cavallos marinos, viene à lo lexis rompiendo las alborotadas ondas, y le siguen algunas velas, que parece enderezan la proa à fomentar el socorrer à los Hereges contra la Fè; mas segun la posicion de España, està denotando que la

---

Cassano (vid. VANNUGLI, 1989, pp. 96-100; BASSEGODA, 2002, p. 177). Ximénez sitúa la obra en el mismo lugar, resumiendo a Santos sin añadir nada nuevo (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 97-98), allí también la menciona Ponz: "Lo hizo Tintoreto, manifestando en esta composición, que es de muchas figuras, un extraordinario espíritu, y destreza, sin detenerse en algunas menudencias pertenecientes al decoro de las personas." (PONZ, 1788, C. IV, p. 127). En 1813 figura en la Academia de San Fernando (vid. VIGNAU, 1903-1905, nº 172). Fray Damián Bermejo también la menciona en el mismo lugar (vid. BERMEJO, 1820, p. 201). Poleró en 1857 la cataloga con el número 448, equivocando la procedencia de la pintura: "Este cuadro fué de Carlos I de Inglaterra, en cuya almoneda fué comprado en 100 libras esterlinas." (POLERÓ, 1857, p. 111).

defiende, y ha de defenderla por Mar, y por tierra, dandola el socorro que pide, y tomando las armas, y el Escudo en su ayuda: bien ha dado a entender en las ocasiones esta verdad, haciendo que buele por el mundo la fama de fus hazañas, obradas en obsequios de la Fè. Las distancias que aqui se vèn, el Cielo, las Nubes, las Luzes, las Sombras, los Coloridos, y todo lo demàs de esta Pintura, es de lo primoroso, y acertado que ha hecho el Ticiano. Es el Quadro de dos varas de ancho, y dos y media de alto. Las figuras casi del natural<sup>1872</sup>.

---

[1681, fol. 65 vº]

Inmediato al Quadro referido, està otro original de **Tintoretto**, que es la Historia quando Nuestro Salvador fue combidado del Fariseo, y estando à la Mesa entro la Magdalena, que postrada à sus pies, se los besò, y labò con lagrimas de sus ojos, y limpiò con sus cabellos, vngiendole con el vnguento, manifestando su Penitencia, y amor, que fueron para Christo en aquel Combite los mas regalados Platos. Es Pintura admirable, las figuras del natural, la Mesa muy propria, el Salon donde està puesta ostentoso, assi en el Pavimento, como en la Arquitectura, y la significacion de la Historia tan al vivo, que no ay mas que desear. Quitòse de este lugar otro que estava antes, original del **Basan**, por ser muy obscuro, y el Rey nuestro Señor [1681, fol. 66] ñor Carlos Segundo ordenò se pusiesse este, que es sin duda de lo mejor de estos Capítulos<sup>1873</sup>.

---

<sup>1872</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 78 vº-79; 1681, I, XII, fols. 65-65vº; 1698, I, XIII, fols. 80-80 vº). Se trata de *La religión socorrida por España* (Museo del Prado, Cat. nº 430. Inv. Gen. nº 805), célebre obra de Tiziano adquirida por Felipe II en 1575. Desde 1600 figura en el Acázar de Madrid, en 1636 está en el cuarto bajo de verano, en 1661 se cita en el taller de Velázquez a la muerte del pintor, poco antes de su traslado a El Escorial. En 1764 fray Andrés Ximénez la cita en el mismo lugar resumiendo en parte la extensa descripción de Santos (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 98-99), también lo describe Ponz, poniendo de manifiesto la pervivencia de la descripción de Santos filtrada a través de la copia de Ximénez (*vid.* PONZ, 1788, C. IV, pp. 126-127). Fue uno de los cuadros aforrados por el Señor Nápoli en julio de 1810, al cual cabe atribuir el inusual formato cuadrado que presenta en la actualidad de 168 x 168 cm. Según Santos el cuadro tenía unas dimensiones de 210 cm. de alto, y 168 cm. de ancho, aunque como señala Bassegoda es más probable que fuera a la inversa y el formato original fuera apaisado (*vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 177-178). En 1813 figura en la Real Academia de San Fernando procedente del exconvento del Rosario (*vid.* VIGNAU, 1903-1905, nº 154). De nuevo en el Capítulo vicarial lo describe Damián Bermejo (*vid.* BERMEJO, 1820, p. 200), antes de su definitivo traslado al Museo del Prado en 1839.

<sup>1873</sup> (SANTOS, 1681, I, XII, fol. 65 vº; 1698, I, XIII, fols. 80 vº- 81). Identificado con *Cristo y la Magdalena en casa de Simón fariseo* de Jacopo Tintoretto (El Escorial, P.N. Inv. nº 10014712), como apunta Bassegoda tal vez se trate del cuadro citado en la correspondencia entre Alonso de Cárdenas y Luis Méndez de Haro: “Xpto. Y la Magdalena lavándole los pies en el combite del fariseo de Andrea Schiavone, tasado en 600 escudos comprado por 530” (*vid.* MUÑOZ GONZÁLEZ, 1998, p. 200; BASSEGODA, 2002, p. 230). En la edición de 1667 Santos describe la pintura en la Quadra del Mediodía (*Vid.* 1667, fol. 101). A partir de 1681 reelabora la descripción y lo sitúa en el Capítulo del Vicario, en donde Carlos II lo había mandado colocar en sustitución de la *Expulsión de los mercaderes del Templo* de Francesco Basano (*Vid.* infra, nota siguiente). Ximénez lo cita en el mismo lugar resumiendo la descripción de Santos sin añadir nada nuevo (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 99). También Ponz: “[...] executado todo segun el espíritu de componer, propio de su autor.” (PONZ, 1788, C. IV, p. 126). En 1813 figura en la Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, nº 157). Fray Damián Bermejo en 1820 menciona una copia en la Sacristía del Coro: “[...] una copia en grande del convite del fariseo á Jesucristo, sacada

---

[1667, fol. 79]

Siguese luego otro quadro, original del **Basan**, que es la Historia quando Christo Señor Nuestro, formando vno co- / [1667, fol. 79v<sup>o</sup>] mo açote, echò del Templo a los que vendian y comprauan en èl, zeloso de la honra de su Padre, y de la decencia de su Casa, dando a entender a los hombres, que solo es para orar el Templo, y Casa de Dios, y no para hazerle cueua de ladrones. La representacion del Templo, es grandiosa; vense fuertes Colunas, Pilastras, Arcos, Gradas, Puertas, con tal compartimiento, y arte, que causan grandes anchuras, y distancias; y por toda la capacidad, mucha gente, que al ruido del açote se vè alborotada; vnos cargando con sus lios; otros conduciendo, y guiando sus Bueyes; aquellos cuydando de sus Corderos, los otros de sus Palomas; y estos mouimientos ocasionan en todos extraordinarias posiciones, y meneos, que diuierten mucho. Las figuras son pequeñas, mas la significacion, y el trato de la Historia grande, assi no la huuiera dado alguna obscuridad, que es menester gran cuidado para percibirla, y la luz que tiene aqui de las ventanas, ayuda muy poco. El Quadro tiene de alto dos varas y de largo dos y media<sup>1874</sup>.

---

del original de Tinroreto." (BERMEJO, 1820, p. 255). Vicente Poleró cataloga la obra con el número 444 anotando su procedencia: "*Este cuadro perteneció á Carlos I de Inglaterra, en cuya almoneda fue comprado en 100 libras esterlinas.*" (vid. POLERÓ, 1857, p. 110).

<sup>1874</sup> (SANTOS, 1667, fols. 79 -79 v<sup>o</sup>). Ya Zarco apuntaba la identificación de esta pintura con la *Expulsión de los mercaderes del templo* de Francesco Bassano (Museo del Prado, Cat. n.º 27. Inv. Gen. n.º 632) vid. ZARCO, 1930, n.º 835, p. 655; BASSEGODA, 2002, pp. 1781-179. Francisco de los Santos solamente lo describe en la edición de 1667, colocado en la banda norte entre *La religión socorrida por España de Tiziano* y el *San Sebastián curado por Santa Irene* de Jusepe de Ribera. A partir de la edición de 1681 documenta la sustitución de la pintura por *Cristo y la Magdalena en casa de Simón fariseo* de Tintoretto, al parecer por expreso deseo de Carlos II: "*Quitòse de este lugar otro que estaba antes, original del Basan, por ser muy obscuro, y el Rey nuestro Señor Carlos Segundo ordenò se pusiesse este, que es sin duda de lo mejor de estos Capítulos.*" (SANTOS, 1681, fol. 65 v<sup>o</sup>; 1698, L. I, D. XIV, fols. 80 v<sup>o</sup>- 81, Cfr. *infra*, pp. 50-51). Aunque esta pintura atribuida a Bassano no se describe en la primera edición de 1657, está documentada en el Monasterio desde el inventario de la entrega sexta de 1593: "*Otro lienço al ollio, de mano del dicho [Bassano], de Cómo Christo nuestro Señor hecha del Templo a los que compraban y vendían, del tamaño de los antes deste [“de alto bara y cinco sesmas y de ancho dos barras y terçia”] en su marco con molduras doradas y negras.*" (ZARCO, 1930, n.º 835, p. 655). Podría tratarse del cuadro que menciona fray José de Sigüenza "*en una galería de Palacio*" que atribuye erróneamente a Paolo Veronese: "[...] *quando Cristo echó del templo a los que compraban y vendían [...]*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1963, p.382; 1986, p. 373. Sobre la equivocación de fray José, Cfr. CHECA, 1994, pp. 304-305; BLASCO, 1999, t. II, p. 578, notas 55 y 56). Con toda probabilidad la galería que menciona Sigüenza es la llamada de la Infanta, en donde Francisco de los Santos en 1657 sitúa varias obras de Bassano, precisando solamente que "*Los del Basan son Copias de los del Diluvio, vnos; otros Originales famosos [...]*" (SANTOS, 1657, L. I, D. XIV, fol. 80). Tras su salida del Capítulo del Vicario, Santos no la vuelve a mencionar en las ediciones de 1681 y 1698, aunque debió de regresar a la Galería de la Infanta, pues en 1764 fray Andrés Ximénez, el primero que hace una descripción pormenorizada de los cuadros de la galería, la menciona atribuyéndola como Sigüenza a Veronese, aunque con reservas, ya que como apunta: "[...] *el estilo y manera parece del Basán.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. II, C. II, p. 165). Ponz todavía menciona aunque de forma general los Bassano de la Galería de la Infanta: "[...] *están pintadas varias historias de la sagrada Escritura.*" (PONZ, 1788, p. 232). En 1813 la pintura figura depositada en la Academia de San Fernando (vid. VIGNAU, n.º 253) y en 1820 fray Damián Bermejo la sitúa en el primer piso de los claustros menores: "*Un bellissimo lienzo bastante maltratado, original de Basan, aunque*

El que se sigue es de **Iusepe de Ribera**, original de mucho precio, y valor. Contiene la Historia del Inuicto Martir San Sebastian, quando aquella piadosissima Matrona Irene le buscò de noche, para darle sepulcro, juzgando avria muerto en el tormento de las Saetas; y hallandole vivo, le curò de las heridas. Està el Santo desnudo en el suelo, puesto, y assidos los braços en el palo, en que le ataron para assaetearle. La Santa Matrona, de rostro hermoso, y lleno de piedad, tiene en la mano izquierda vn vaso, y con la derecha, con grandissima propiedad, y gracia, està sacando dèl con los dedos el Balsamo, ò vnguento para vngirle, y curarle. Otra muger està inclinada, sacandole las saetas; pero con tal cuydado, con tal tiento, para escusarle el dolor, que à todos quanto la miran, pone en aquel mismo cuydado; no puede pintarse cosa mas al vivo. Tiene el Giorioso Santo, clauados [1667, fol. 80] dos los ojos en el Cielo, de donde baxan resplandecientes dos Angelillos, que le traen la Corona de su paciencia. Con la luz de los Angeles, se vè entre las sombras de la noche que introduce, lo que hemos referido; y todo, segun està de bueno, parece que lo hizieron, y lo pintaron ellos. Las demàs figuras son del natural, y el Quadro tiene de alto casi tres varas, y de ancho dos<sup>1875</sup>.

El vltimo de esta vanda, que se sigue al que hemos dicho, es vn Quadro casi de quatro varas de largo, y de alto dos y media, en que se vè la Historia del Patriarca Jacob, quando mostrandole la vestidura de su hijo Joseph teñida en sangre, y reconociendo ser de su hijo, hizo aquellas demostraciones de sentimiento, que refiere la Historia Sagrada, juzgando, como lo significò en sus palabras, le avia despeçado, y tragado en el campo alguna fiera horrible, y pesima; pero à la Verdad, la fiera, fue la embidia de los hermanos (que no puede auer mayor fiera) que le vendieron à los Ismaelitas, que passavan à Egipto, y aviendose quedado con la tunica de Joseph, la ensangrentaron con la sangre de vn Cabrito, y la embiaron à su Padre, para que reconocida, juzgasse lo que juzgò, y no los culpasse à ellos; mas què buena hermandad! Muestras en la Pintura, la habitacion, y Casa de Jacob, de edificio fuerte, y noble, de capacidad, distancia, y altura, con toda proporción. Solado el Pavimento con piedras blancas, y pardas, que vàn en diminucion, y hazen vna dilatacion muy espaciosa, y larga; à vn lado al principio del Lienço, ay corrida vna Cortina grande de color morado, bueltas, y acogidas las puntas; y debaxo, sobre vna tarima, ò grada capaz, levantada algo del suelo, vestida de vna alfombra de varios colores, y tan perfecta, que parece verdadera, està el assiento de Iacob. Alli se representa el Santo Patriarca, de rostro venerable, de trage llano, y

---

*alugunos le han atribuido á Pablo Veronés: su asunto es el acto en que Jesucristo echaba del templo á los mercaderes que vendian en él.*" (BERMEJO, 1820, pp. 270-271).

<sup>1875</sup> (SANTOS, 1667, fol. 79 vº; 1681, fol. 66; 1698, fol. 81). La pintura se ha identificado con el *San Sebastián curado por Santa Irene* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Inv. nº 69/206), adquirido en 1924 a los descendientes del General Soult, al cual le fue regalado por José I figurando en la subasta Soult de París de 1852 con el nº 16 (vid. BASSEGODA, 2002, p. 179). Descartada la validez de la fecha de 1631 fruto de un repinte, cabe relacionarlo con las obras encargadas por el duque de Osuna, Virrey de Nápoles, entre 1618-1619, perteneciente a la colección del Marqués de Leganés, el cual lo regaló a Felipe IV. La precisa descripción de Santos descarta la identificación de la pintura con la otra versión del tema pintada por Ribera en 1628 hoy en el Ermitage. Fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar resumiendo a Santos sin añadir nada nuevo (vid. XIMÉNEZ, 1764, pp. 99-100), también Ponz: "*Es de lo mejor, de mayor fuerza, y expresión del Españolito, sobre todo la cabeza del Santo.*" (PONZ, 1788, p. 126).



decente; mostrando el sentimiento mas viuio, à vista de la vestidura ensangrentada, que es imaginable; mouido algo del assiento, y arrojada à sus pies vna [1667, fol. 80] muletilla, arrimo de su ancianidad, se mira abiertos los braços, eleuadas las cejas, y la frente, vivos los ojos, y en ellos todo el coraçon lastimado, y arrebatado de la sangre que mira, de la desgracia que discurre.

Los que le muestran la vestidura, son dos Pastores, vno con la tunica de Ioseph en las manos, otro con la camisa: solo de la tunica habla la Sagrada Historia; pero debió de tomarse esta licencia el Pintor para vestir mas el suceso, y ponderarle mas lastimoso. Los Pastores están tambien doloridos, y ellos, y otros tres, que se ven en diversas distancias, con capotes, çurrones, y cayados, repartidos por aquel pavimento: están pintados con grandissimo estudio, y destreza. Los cuerpos de lindas carnes, y de miembros alentados, y fuertes; las posiciones, y planta de mucha diferencia. Vno se vê de frente, otro de medio lado, otro de espaldas, y las muestra desnudas, con tal arte, y disposicion, que puede ser exemplar para la Notomia. Este, para mostrar su sentimiento, levanta el brazo derecho desnudo, en que se pueden contar las venas, y le buelue poniendo la mano en la melena, como para arrancarse los cabellos, es vn movimiento el que haze raro. Otro cerrado el puño, se le pone triste en la boca; y los demás tambien denotan su pesar con diversas acciones, arrojadas las caperuzas, y cayados por el suelo. Hasta vn perrillo blanco con algunas manchas negras, que està al lado de la alfombra, como ladrando à los que tienen la tunica ensangrentada, parece que en esso muestra su dolor. Algunos han querido dezir, que estos Pastores, que están à Jacob mostrandole las vestiduras bañadas en sangre, son algunos de los hermanos de Ioseph; y la razon que dan es, que le oyeron dezir al Autor, que vno de los que pinto aqui, es Ruben, que se mostrò mas piadoso con su hermano, y procurò no le quitasen la vida los demás; y otro Simeon, y assi los demás; y pudo ser los introduxesse en este passo, no ateniendo- se [1667, fol. 81] demasiadamente à la Historia como ella fue, porque dos, ò tres de los que se representan aqui, assi en el trato, como en la significacion del dolor, y en los meneos, y acciones, parece dan à entender que lo son, y que al passo que vèn afligido à su Padre por el suceso, muestran ellos, como hermanos suyos, aunque con ficcion, su sentimiento. Mas lo cierto es, que los que llevaron la vestidura, o tunica à Jacob, no fueron los hermanos, como consta claro en la Historia, sino otros Pastores que andavan en sus majadas, à los quales se la entregaron, y les dixeron la llevassen à su Padre, y le dixessen la avian hallado assi; que viesse si era acaso la tunica de su Hijo. Es verdad que dize tambien la Historia, que despues de algun tiempo se juntaron todos los hermanos, y fueron à consolar à su Padre; y pudo ser que el Pintor aqui procurasse juntar las dos cosas, para dâr à entender de vna vez, assi la venida de los Pastores, que embiaron con la tunica, como la de los hermanos à procurar el consuelo del Padre. Ella es vna Pintura excelente, los coloridos, sombras, y luzes de admirable efecto: mirado todo junto pone admiracion. El Autor de ella fue Diego Velazquez, Pintor de Camara de el Rey Felipe Quarto el Grande, y su ayuda de Camara, y Aposentador mayor; Cavallero del Abito de Santiago, à quien su Magestad honrò mucho por sus prendas, y lealtad con que le sirvió, por el cuydado que puso en que su Real Palacio fuesse, como es en materia de los adornos de la Pintura, de los mayores, que ay entre los Monarcas del Mundo, y por el que mostro aqui tambien en la composicion de esta Maravilla en esse mismo genero, para que fuesse tan admirable en la Pintura, como en la Fabrica. De orden de su Magestad, que Dios aya, compuso la

Sacristia, la Aulilla, el Capitulo del Prior, y otras Pieças de tan grandiosas Pinturas originales, como hemos visto, y iremos viendo, vnas que se estavan aqui desde Filipo Segundo, otras que por su diligencia se truxeron de diversas partes de Europa. Fue de famoso gusto, y eleccion. En hazer retratos excellen- [1667, fol. 81 vº] te; y en esta, y otras Pinturas se ve, que no lo era menos en quanto ponía mano. Esta es la vltima de este Lienço<sup>1876</sup>.

Aora boluiendo al Altar, iremos refiriendo las que ay a la vanda de las ventanas. La primera, que està entre las dos primeras mas proximas al Altar, es de **Dominico Greco** original; en que se vè en pie, y de altura del natural, San Eugenio Arçobispo de Toledo, vestido con Casulla, y el Baculo Pastoral en la mano derecha, en la otra vn Libro. El rostro representa la santidad suya, amable, y que pone veneracion, y respecto. Es el dibuxo muy como de su Autor, que fue en esso aventajadissimo à todos. Tiene este Quadro quatro varas y mas de alto, y de ancho dos<sup>1877</sup>.

<sup>1876</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 80-81vº; 1681, I, XII, fols. 66-67; 1698, I, XIII, fols. 81-82). Después de que en la edición de 1657, Francisco de los Santos no mencionara en ningún momento el nombre de Velázquez, a partir de 1667 la pormenorizada descripción de *La túnica de José* (El Escorial, P.N. Inv. nº 10014694), sin duda la más extensa de las incluidas en el libro, concluye con el consiguiente elogio al pintor, a los siete años de su muerte, destacando su actividad en El Escorial como Aposentador Mayor. Como apunta Bassegoda en época indeterminada el cuadro fue recortado a lo ancho, por lo que los 210 x 336 cm. que anota Santos, en la actualidad se han quedado en 213,5 x 284 cm., desapareciendo la cortina grande de color morado con las puntas recogidas que menciona Santos en primer término. En 1854 José de Madrazo poseía una copia antigua, hoy conocida solo a través de fotografías, que nos permite hacernos una idea de la composición original. (vid. BASSEGODA, 2002, pp. 179-180). Fue adquirido al pintor en 1636 por don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, para regalárselo a Felipe IV junto con su pareja *La Fragua de Vulcano*. Aparece documentado en el Buen Retiro hasta su traslado a El Escorial. En 1764 fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar, resume la descripción de Santos, suprime algunos pasajes, incluida la noticia de la “composición” por parte de Velázquez de las dependencias del Monasterio y añade: “es una Pintura excelente, y de admirables indicaciones, y afectos.” (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 100-101). También la describe Antonio Ponz, apuntando que Velázquez la pintó en Roma: “Es tenido con mucha razon este quadro por de lo mejor que pintó D. Diego Velázquez, en donde todo se observa bien entendido, y de gran artificio en las expresiones, manejo de color, claro y obscuro, y lo demas. La figura de Jacob parece que respira; pero trasportado de un dolor espantoso, que lo manifiesta en todas sus acciones, y está como queriéndose levantar de una silla. Hay una alfombra, y un perrillo, que no pueden ser mas naturales. Executó Velazquez esta célebre obra hallándose en Roma.” (PONZ, 1788, C. IV, p. 126). Formó parte del grupo de cincuenta pinturas seleccionadas por José I para regalárselas a su hermano Napoleón. En 1820 Damián Bermejo la menciona en la banda frente a las ventanas del Capítulo del Prior (vid. BERMEJO, 1820, pp. 194-195). En 1857 Vicente Poleró la incluye en su Catálogo con el número 341, anotando: “Este cuadro lo pintó en Roma el autor en su primer viaje, y lo envió á España en union del tan conocido de las fraguas de Vulcano, como también su retrato, que destinó para su suegro y maestro Pacheco.” (POLERÓ, 1857, p. 90).

<sup>1877</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 81 vº; 1681, I, XII, fols. 67-67vº; 1698, I, XIII, fols. 82-82 vº). Esta pintura se ha identificado con el *San Ildefonso, arzobispo de Toledo* (El Escorial, P.N. Inv. nº 10014686), que hoy cuelga en el mismo lugar en el que lo describe el jerónimo. Emparejado con el *San Pedro*, de similares dimensiones y formato vertical, descrito por Santos en el otro extremo del mismo lienzo de pared, que quedaba ordenado de esta forma, en función de dos pinturas de El Greco. No está documentada la llegada y procedencia de estas dos pinturas, que sería posterior a la primera edición de 1657, en la que no se describen. Se han identificado con las pinturas que flanqueaban perpendicularmente el retablo de la Inmaculada Concepción de la capilla Oballe en la iglesia de San Vicente Mártir de Toledo (vid. WETHEY, 1969, II, pp. 156-157; BASSEGODA, 2002, p. 180). Como ha señalado Fernando Marías, parece más probable que las pinturas que estuvieron en la capilla Oballe fueran las versiones que actualmente se encuentran en el Museo de Santa Cruz, procedentes de San Vicente Mártir y que fueron trasladadas

Entre las dos ventanas que se siguen, ay otro Quadro de la misma altura, y ancho, donde està pintado San Roque de muy buena disposicion, y traza. El rostro lleno, y blanco, el cabello negro, las vestiduras largas, y llanas. La vna mano descansa sobre vn Pilastron, y con la otra tiene el Baculo, y juntamente levanta la falda, con que se descubre parte del muslo: allì cerca el perro con el pan en la boca, muy bien pintado todo. Esta es original de **Iusepe de Ribera**<sup>1878</sup>.

Mas adelante ay quatro Quadros, que està, dos à vna parte, y dos à otra de la ventana de en medio. El vno es original del **Bordonon**<sup>1879</sup>, Maestro del gran Ticiano, en que se desempeñò de la obligacion de Maestro, para que no fuesse mayor el Discipulo. Pinta en èl à Christo Señor nuestro con toda magestad, entregando a San Pedro las Llaves del Reyno de los Cielos, y en ellas aquella Potestad suprema de abrirlos, y cerrarlos, que es sobre todas las Potestades; haziendole Vicario suyo, y Pastor vniversal de su Iglesia, para apacentar sus ovejas, conduciendolas à la Bienaventuranza, mediante la Doctrina Evangelica, y la comunicacion, y dispensacion de los Sacramentos, y de los demàs bienes espirituales, de que dexò tan llenos los Tesoros de su Reyno, por los merecimientos de su sangre, y [1667, fol. 82] y Passion. El Rostro de Christo Señor Nuestro està con vn decoro, y hermosura, que à vn mismo tiempo causa respeto, y amor. El Manto de que se viste, es azul sobre Tunica roxa. A sus pies, con todo rendimiento, està San Pedro de rodillas, recibiendo las Llaves, en ancianidad venerable; y cerca dèl, en forma de tres Donçellas muy hermosas, està las tres Virtudes Teologales, Fè, Esperança, y Caridad, que infundidas con la Gracia, son las joyas de mas precio, que hermosean, y enriquecen las Almas, para lograr el efecto de essas Llaves,

---

desde la capilla Oballe al retablo principal de la iglesia entre 1691 y 1711 (MARÍAS, 1991, pp. 90-92). Fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar, resume a Santos y cambia la expresión "*Es el dibuxo muy como de su Autor, que fue en esso aventajadissimo à todos*", por la menos entusiasta de: "[...] *es el dibuxo muy bueno, que en eso tuvo el autor particular gracia [...]*" y añade como crítica: "[...] *pero el colorido nada agradable*." (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 101). Antonio Ponz menciona la obra de pasada situándola en el mismo lugar (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 128). En 1813 figura depositado en la Academia de San Fernando (vid. VIGNAU, nº 211). En la banda de las ventanas del Capítulo vicarial lo vuelve a mencionar fray Damián Bermejo (vid. BERMEJO, 1820, p. 202). Vicente Poleró cataloga la obra con el número 90, sin añadir ningún dato acerca de su procedencia, lo sitúa en la Sacristía (vid. POLERÓ, 1857, p. 46). Santos identifica al santo, no con San Ildefonso, sino con San Eugenio, confusión comprensible dada la similitud de la iconografía de ambos santos toledanos, optando el jerónimo en este caso por Eugenio, primer arzobispo de Toledo, cuyos restos fueron trasladados desde Saint Denis a Toledo por Felipe II en 1565 y en cuyo honor se le puso nombre a Isabel Clara Eugenia. Acaso los cuadros de El Escorial sean la primera versión comenzada por el Greco y nunca entregada por Jorge Manuel a la iglesia toledana.

<sup>1878</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 81 vº; 1681, I, XII, fol. 67vº; 1698, I, XIII, fol. 82 vº). Bassegoda identifica esta pintura con el *San Roque* del Museo del Prado (Cat. nº 1109. Inv. Gen. nº 440), cuya procedencia no consta (vid. BASSEGODA, 2002, p. 181). Las medidas (212 x 144 cm.) no coinciden con el cuadro anterior, como señala Santos, ya que el *San Ildefonso* del Greco tiene un formato acusadamente vertical de 219 x 105 cm. Fray Andrés Ximénez en 1764 lo menciona en el mismo lugar, repite a Santos, aunque en vez de precisar "*de la misma altura, y ancho*", incluye un más genérico: "*de la misma magnitud [...]* *todo muy bien executado*." (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 101-102). Antonio Ponz también empareja las dos obras (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 128). En 1811 figura en el inventario del Palacio Real (vid. LUNA, 1993, p. 109, nº 817). Fray Damián Bermejo lo menciona en la banda de las ventanas de la Sacristía y añade: "[...] *y un perro que lame sus heridas [...]*" (BERMEJO, 1820, p. 90), aunque el perro realmente sostiene con la boca un mendrugo de pan. Se transfiere al Museo del Prado en 1837.

<sup>1879</sup> A partir de la edición de 1681: «El vno es original de el Giorgion, Maestro del gran Ticiano [...]

que es abrirles las Puertas del Cielo, que sin essas Virtudes, nadie puede entrar allà. Tienen los rostros con vna alegría celestial; y essa misma engendran en los coraçones al mirarlas. Las vistosas ropas dè que se visten; està denotando lo que son. La Fè, como es de las cosas que no se vèn, y tiene obscuridad en su objeto, està vestida de negro. La Esperança de verde, que es el color que mejor la significa. La Caridad de color encendido, en que se muestran los ardores del amor. Todas està como animando, y favoreciendo al Santo Apostol en esse passo, porque todas son menester para la recta administración de la potestad que recibe, y porque en rodas resplandeciò altamente el Principe de los Apostoles San Pedro. En la Fè, pues por revelacion Divina, elevándose sobre todas las opiniones de los hombres, en las partes de Cesarea de Filipo, confessò à Christo Señor nuestro por Hijo de Dios vivo: *Tues Christus Filius Dei viui*. En la Esperança, pues renunciando, y dexando todas las cosas de el Mundo: *Ecce nos reliquimus omnia*, siguiendo à su Maestro, se assegurò la consecucion de la Bienaventuranza, mediante el auxilio de su Divina Bondad. Y en la Caridad, pues tres vezes respondiò afectuosamente, que le amava, al examinarle Christo Señor nuestro para hazerle Pastor vniversal de sus ovejas: *Tusci, Domine, quia amo te*; en que mostrò abrasado su coraçon en las ardientes, y amorosas llamas de esta virtud. Es vna Pintura esta, que junto con està muy primorosa en el Arte, esta muy de la enseñaça, y / [1667, fol. 82vº] del ingenio; tiene casi dos varas de largo, y vara y media poco menos de alto. Las figuras son algo menores de el natural<sup>1880</sup>.

Mas adelante al mismo andar, està otro Quadro igual a este, y es original del **Ticiano**, de grandissimo valor. Es la Historia la huyda à Egypto, significada en vn Campo de grande amenidad, y frescura, variado à terminos, y distancias, con mucha diferencia de Arboles, Prados, y Riscos, que forman vn Pays deleytable por extremo, y hermoso. En el se vè nuestra Señora sentada, y reclinada fobre el braço derecho; y ayudandose del otro, tiene al Niño Jesvs desnudo, recostado en vna parte de su Manto, tendido sobre vn repecho; y allì juntando su rostro con el del Niño, se vè con la mayor significacion de amor, y cariño que es ponderable. La vestidura de Nuestra Señora, es de color roxo, el Manto azul, el rostro celestial; el del Niño, y todo su cuerpo ternissimo. Miralos San Joseph arrimado a vn Arbol, que està de la otra parte de el repecho, y los mira con vn agrado afectuosissimo; y ninguno avrá, que mirando esta Pintura, no se quede con vna suspension llena de gozo. Algo apartado, en vn verde Prado, se vè suelto vn Cavallo, à quien procura detener vn Mancebo, y està vn, y otro con movimientos muy del caso. Vn montecillo que se vè junto à ellos, vestido de diversas plantas, compone el Pays de todo gusto. Nada ay en esta obra que no sea de admiracion. Dizen que esta Pintura se la ofreciò, y dexò en su Testamento, Don

<sup>1880</sup>(SANTOS, 1667, I, XII, fol. 81 vº; 1681, I, XII, fols. 67vº-68; 1698, I, XIII, fols. 82 vº- 83). Sin duda se trata de la *Entrega de las llaves a San Pedro* (Museo del Prado, Cat. nº 20. Inv. Gen. nº 414), no de Giorgione, sino de Vincenzo Catena. Adquirido en 1664 en la colección Serra di Cassano por el Conde de Peñaranda, Virrey de Nápoles, para Felipe IV (vid. VANNUGLI, 1989, pp. 80-83; BASSEGODA, 2002, p. 181). Fray Andrés Ximénez lo describe en el mismo lugar, adjudicándolo también al “célebre Georgiòn, ó Jorge de Castelfranco”, resume a Santos y cambia la expresión “està muy primorosa en el Arte” por la de “estár muy prodigiosa en el arte” (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 102). Ponz lo menciona en el mismo lugar e intenta apurar la atribución: “[...] es tenida la referida obra por original de Jorge de Castelfranco; aunque alguno sospecha ser de las primeras del Ticiano. Como quiera es un bello quadro, expresivo, y muy acabado.” (PONZ, 1788, C. IV, p. 128). En 1811 figura en el inventario del Palacio Real (vid. LUNA, 1993, p. 109, nº 819).

Luis Mendez de Haro al Rey Nuestro Señor Filipo Quarto, y pudo muy bien pensar, que solo era joya para Monarca tan grande. Las figuras son medianas<sup>1881</sup>.

Debaxo de esta, y de la de San Pedro, están las otras dos de las quatro que diximos tenian en medio la ventana. La vna es de Nuestra Señora, y la otra de Nuestro Salvador, de mas de medios cuerpos, de mucha valentia, y hermosura, originales del Cavallero Maximo. Los Quadros son de vara en alto, y el ancho el mismo; con poca diferencia<sup>1882</sup>. Luego entre las dos ventanas de delante, se sigue otro Quadro

---

<sup>1881</sup> (*Idem*: 1681, fols. 68-68vº; 1698, fols. 83 -83 vº). Pintura identificada por Bassegoda con el *Descanso en la Huída a Egipto* de Tiziano y taller (óleo sobre lienzo, 91 x 160 cm., colección particular, Italia, procedente de la antigua colección Contini-Bonacossi de Florencia; BASSEGODA, 2002, pp. 182-183). La noticia de la procedencia de la pintura dada por Santos la recogen después XIMÉNEZ, 1764, pp. 102-103 y PONZ, 1788, pp. 128-129, el cual añade que «[...] se compró en la colección del Rey de Inglaterra Carlos I». Vicente Poleró en 1857 incluye la pintura entre los regalos ofrecidos por Luis Méndez de Haro: «un descanso de la Virgen, del Tiziano, que fue comprado en la almoneda de Carlos I», (POLERO, 1857, p. 41, nota 1). El marqués del Carpio en su codicilo del 16 de noviembre de 1661, legó a Felipe IV: «una imagen de pincel de nuestra Señora, el Niño y San José que por ser original de Rafael de Urbino, le ha parecido digna de que su Majestad la mande poner entre las suyas» (citado en MATILLA, 1983, p. 221). Al parecer la pintura de Rafael no llegó a manos del Rey lo que le enfadó enormemente, hasta el punto que Barrionuevo se hizo eco del asunto en sus *Avisos*: «Está el Rey enfadado con Liche por algunas cosas, y particularmente por una pintura de gran estimación que don Luis le mandó que la diese al Rey luego que muriese, que no sé cambalache hizo con ella que lo ha sentido mucho el Rey, aunque ha callado, y él ha reparado ya que no le habla el Rey con aquel cariño y amistad que solía; y con todo esto, está con esperanzas que le ha de hacer caballerizo mayor, y pienso que está lejos de ello; y si no sale con esto, se retira el Carpio, según ha dicho» (citado en BASSEGODA, 2002, p. 182). Según Bassegoda la pintura de Tiziano descrita en El Escorial probablemente sea la alternativa que recibió Felipe IV a la no entrega de la pintura de Rafael. Quizá se trate de la pintura inventariada en 1811 en el Gran Salon de la Reyna con el nº 814: «Descanso en Egipto, Ticiano, traído del Escorial» (LUNA, 1993, p. 109). La identificación de la pintura con el ejemplar procedente de la Contini-Bonacossi se ha podido realizar gracias a la meticulosa descripción de Santos que refiere el detalle del fondo con el mancebo sujetando un caballo. Suida planteó la identificación de esta pintura con la descrita por Doort en las colecciones de Carlos I de Inglaterra (DOORT [1639], 1960, p. 17, nº 3; SUIDA, 1935, p. 14). Wethey la consideraba una copia mediocre del siglo XVII realizada a partir de la versión del marqués de Bath: *Descanso en la Huída a Egipto* (c. 1515, óleo sobre tabla, 0,463 x 0,615 m. Longleat, Wiltshire, *Vid.* WETHEY, 1969, I, p. 125, cat. nº 90, plate 7), más pequeña y sin el detalle del mancebo con el caballo, pintura procedente de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo, de hecho se aprecia perfectamente en la vista de la galería de Bruselas pintada por Teniers (Museo del Prado). La pintura del marqués de Bath fue robada en 1995 y recuperada en 2002. Madrazo, Waagen y Wethey confundieron el *Descanso* de Méndez de Haro con el *Descanso* de Medina de las Torres situado en la antesacristía (*Vid.* nota supra), el último atribuyó el error al padre Santos, citando como segunda edición, la cuarta de 1698 (seguramente por consultar la recopilación parcial de SÁNCHEZ CANTÓN, 1933, pp. 232, 311), error que repite CHECA, 1994, p. 246, pese a que BEROQUI, 1946, p. 170 y RUIZ GÓMEZ, 1991, pp. 38-40, ya habían aclarado que se trataba de dos pinturas diferentes.

<sup>1882</sup> (SANTOS, 1667, fol. 82 vº; 1681, I, XII, fol. 68vº; 1698, I, XIV, fols. 83 vº). Bassegoda las ha identificado con dos pinturas de Massimo Stanzione que se conservan aún en El Escorial: *Busto de la Virgen con manos* (P.N. Inv. nº 10035104) y *Busto de San Juan Evangelista con manos* (P.N. Inv. nº 10035102), cuya procedencia no consta. Sabemos que en origen las figuras eran de cuerpo entero gracias a dos copias antiguas que se conservan en el presbiterio del Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid, a los lados de una escultura del Crucificado (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 183). Ximénez las menciona en el mismo lugar (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 103) y también Ponz (*vid.* PONZ, 1788, C. IV, p. 129). En 1813 figuran depositadas en la Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, nº 43). Bermejo las sitúa de nuevo en la Sala Vicarial: “La cabeza y hombro del Salvador del mundo en lienzo pegado á tabla como de vara en cuadro, “por el caballero Máximo” [...] La cabeza y hombro de María Santísima en contemplación, sobre lienzo pegado á tabla de casi vara en cuadro: “por el caballero Máximo.”

grande, y es Tabla, que contiene vn San Geronimo vestido de Cardenal, con su Purpura, y Roquete de mucha autoridad, Está à vn lado pendiente el Capelo. Al otro està vna Mesa, cuya Carpeta està de muy viva .imitacion. Sobre ella se vèn vn Crucifixo, vna Calavera, vn Libro, y vnas Escrivanias; mas què alhajas para vn Cardenal. Está el Santo sentado en vna Silla, recodado el braço izquierdo sobre el Libro; la mano puesta en la barba, que tiene muy poblada, y venerable. En la otra mano, que descansa sobre el braço de la Silla, tiene la pluma con que ilustrò tanto la Iglesia Catolica; y tiene los ojos con todo afecto puestos en el Crucifixo, Oceano de donde sacò los caudalosos corrientes con que fecundò la tierra, y de donde solo ha de procurar sacarlos el que solicita aciertos en sus escritos. El Leon està à los pies con toda ferocidad. Es esta Pintura original de Antonio Campi, ò Campos Cremonense, y es muy buena. El Quadro tiene quatro varas de alto, y de ancho dos<sup>1883</sup>.

Entre las dos vltimas ventanas se sigue otro del mismo tamaño, en el qual està el Principe de los Apostoles San Pedro, original de mano de Dominico Greco. La figura algo mayor del natural; tiene las llaves en la mano, y està en pie sobre vna Piedra, porque lo fue del fundamento de la Iglesia. El dibuxo, y planta de mucho estudio. Esta Pintura es la vltima de este Lienço de las ventanas<sup>1884</sup>.

Siguiese luego en el Testero, donde están las tres puertas, y en èl ay repartidos quatro Quadros. Los dos son dos Floreros, que están à los lados de la puerta grande, en medio; contienen dos Coronas crecidas de variedad de flores, semejantes à las que hemos referido, si bien estos son de diferente Autor,

---

(BERMEJO, 1820, p. 201 y 202). Vicente Poleró, cataloga la primera con el número 331: "*La Virgen*" (*busto con manos. Lienzo pegado en tabla.*) Alto, 2 piés, 8 pulg.; ancho, 2 piés, 8 pulg., 10 lin." (POLERÓ, 1857, p. 88), la segunda con el número 379, descartando la identificación de la figura con el Salvador: "*San Juan Evangelista*" (*busto con manos; lienzo pegado en tabla.*) Alto, 2 piés, 7 pulg., 9 lin.; ancho 2 piés, 8 pulg. 10 lin." (POLERÓ, 1857, p. 98).

<sup>1883</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 83; 1681, I, XII, fol. 68vº; 1698, I, XIII, fol. 83 vº). Esta pintura de Antonio Campi fue transferida al Museo del Prado en 1839: *San Jerónimo meditando* (Cat. nº 59. Inv. Gen. nº 459), procedente de la colección Serra di Cassano, fue adquirida en 1664 por el Conde de Peñaranda, Virrey de Nápoles, para Felipe IV (*vid.* VANNUGLI, 1989, pp. 71-73; BASSEGODA, 2002, p. 184). Fray Andrés Ximénez la menciona en el mismo lugar y repite la descripción de Santos añadiendo entre paréntesis un elogio de la mano derecha del santo: "*(que es de maravillosa execucion)*" (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 103). Antonio Ponz también la recuerda en el mismo lugar: "[...] *pintura diligente, y acabada, como lo es todo lo demás, que contiene este quadro.*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 129). En 1813 figura en la Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, 1903-1905, nº 66). Fray Damián Bermejo la recuerda de nuevo en la Sala Vicarial (*vid.* BERMEJO, 1820, pp. 203-204).

<sup>1884</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 83; 1681, I, XII, fol. 68vº; 1698, I, XIII, fol. 83 vº). Se trata del *San Pedro* del Greco aún hoy en el Capítulo del Vicario de El Escorial (P.N. Inv. nº 10014681), junto con su compañero *San Ildefonso* (*vid. supra*, p. 54), ambos seguramente proceden de la iglesia de San Vicente de Toledo y al parecer compartían en origen un formato similar, curvado en la parte superior (*vid.* WETHEY, 1967, II, pp. 156-157; BASSEGODA, 2002, p. 184). Ximénez lo menciona en el mismo punto del Capítulo, repitiendo la descripción de Santos (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 104). Ponz también lo menciona en el Capítulo del Vicario, relacionándolo con su compañero *San Ildefonso* y advirtiéndole que: "[...] *aunque tanto el uno como el otro no son de lo mejor de este profesor, con todo eso divierte ver el capricho en la invencion de las figuras, y el gran manejo con que están pintadas.*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 129). Fue uno de los 43 lienzos aforradas por el Señor Nápoli en julio de 1810, tres años después figura depositado en la Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, nº 212). Bermejo lo vuelve a mencionar en el Capítulo del Vicario (*vid.* BERMEJO, 1820, p. 204). Poleró lo cataloga con el número 96, sin añadir más datos acerca de su procedencia (*vid.* POLERÓ, 1857, p. 46).

que es el Mario<sup>1885</sup>. Luego ay à la misma altura, sobre las puertas pequeñas que se corresponden dos Quadros. El vno es de Christo Señor nuestro en los açotes, original de Peregrin, introducidos alli algunos Sayones con aquella fuerça en el dibuxo que tenia este Autor<sup>1886</sup>. El otro es de Nuestra Señora, y Santa Isabel con el Niño Jesvs, original excelente de Leonardo de Vins. Son estosQuadros iguales, de casi dos varas de alto, y mas de vara de ancho. Pero no lo son en la Pintura, que haze mucha ventaja el de Leonardo de Vins en la idea, en la execucion, en el trato, en el dibuxo, en las tintas, en la dulçura; y vltimamente en todo<sup>1887</sup>.

Estas son las Pinturas que ay en los Capítulos referidos, y significadas de la manera que se puede, para dár alguna noticia de lo que son; que representan toda su perfeccion en lo escrito, no es possible. Universalmente estàn con Marcos dorados de talla, anchos con proporcion, y con molduras de muy buena forma, con que de todas maneras hazen magestuoso adorno à estas piezas. Todas estas Pinturas diò el Catolico Rey Filipo Quarto, para la composición, de ellas, menos las dos de los Altares, y otras dos, ò tres que estàn en el Atrio; y todas son dadivas de Principe tan Grande, y que elevan, y ensalçan esta Maravilla à esfera de mayor grandeza. No pudo su Magestad vèr puestas las del Capitulo del Vicario, porque murió al tiempo que las estavan previniendo en su Palacio Real para traerlas. Mas la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Ana de Austria (que Dios guarde) Gobernadora de la Monarquia de España, atendiendo en esto, como en todo, al piadolo zelo de su Magestad, que goze del Cielo, mandò le acabassen de componer, y se truxessen, y pusiessen luego, como se hizo, y se procurasse quedassen los Capítulos con la grandeza que

---

<sup>1885</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 83; 1681, I, XII, fol. 68vº; 1698, I, XIII, fol. 83 vº). Bassegoda propone de forma hipotética la identificación con dos pinturas atribuidas a Mario Nuzzi que aún se conservan en El Escorial: *Corona de flores con el sueño de Jacob* (P.N. Inv. nº 10014687); *Corona de flores con Moisés recibiendo las tablas de la ley* (P.N. Inv. nº 10014680) y cuya procedencia no consta. La primera es la única firmada de un total de cuatro “floreros” con las mismas dimensiones (vid. BASSEGODA, 2002, p. 185). Ximénez las menciona en el mismo lugar con la misma atribución repitiendo a Santos (vid. XIMÉNEZ, P. I, C. VII, p. 104), también Ponz las menciona en el testero pero sin mencionar su autor (vid. PONZ, 1788, C. IV, pp. 129-130). Bermejo las menciona en el mismo lugar atribuyéndolas a Nuzzi (vid. BERMEJO, 1820, pp. 201 y 202). Poleró las incluye en su *Catálogo* como obras de Mario Nuzzi llamado *de Fiori*, la segunda con el número 392, la primera con el número 458, anotando “[...] (*Firmado en 1650.*)” (vid. POLERÓ, 1857, pp. 100 y 112).

<sup>1886</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 83; 1681, I, XII, fols. 68vº-69; 1698, I, XIII, fols. 83 vº-84). Bassegoda ha identificado esta pintura con *La flagelación* de Daniele Crespi (Museo del Prado, Cat. nº 129. Inv. Gen. nº 497). Transferida al Prado entre 1837 y 1839, apareciendo en los catálogos antiguos como obra de Pelegrino Tibaldi (vid. BASSEGODA, 2002, p. 186). Adquirida en la colección Serra di Cassano por el Virrey de Nápoles, el conde de Peñaranda, para Felipe IV (vid. VANNUGLI, 1989, pp. 104-105). Fray Andrés Ximénez la sitúa en el mismo lugar repitiendo a Santos (vid. XIMÉNEZ, P. I, C. VII, p. 104). Antonio Ponz también la menciona de pasada en el testero (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 130). Bermejo la sitúa en la Sala Prioral como obra “*de la escuela de Peregrino*” (vid. BERMEJO, 1820, p. 191).

<sup>1887</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 83-83vº; 1681, I, XII, fol. 69; 1698, I, XIII, fol. 84). Se ha identificado esta pintura con *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, obra atribuida a Cesare da Sesto (Museo del Prado, Cat. nº 349. Inv. Gen. 917), copia del célebre original de Leonardo (vid. BASSEGODA, 2002, p. 186). Adquirido en 1664 por el conde de Peñaranda, Virrey de Nápoles, en la colección Serra di Cassano, para Felipe IV (vid. VANNUGLI, 1989, pp. 90-93). Fray Andrés Ximénez la sitúa en el mismo lugar repitiendo a Santos (vid. XIMÉNEZ, P. I, C. VII, p. 104). Antonio Ponz también la menciona como “*excelente trabajo de Leonardo de Vinci [...] que tiene mucha gracia y expresión.*” (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 130). En 1811 figura en el inventario del Palacio Real de Madrid (vid. LUNA, 1993, p. 109, nº 815). Fray Damián Bermejo lo vuelve a mencionar colocado en la Sacristía: “[...] *tenido por de Leonardo de Vinci.*” (BERMEJO, 1820, p. 86).

estàn. Solo la potencia de Señores tan grandes pudo conseguir el agregar estas Pinturas, recogriendolas de todas las partes del mundo, sin reparar en los grandes gastos, y expensas, para que se viessen aqui, sirviendo de adorno à la Casa de Dios, que es la mas decente, que tiene en la tierra<sup>1888</sup>.

#### **Bobedas de los Capítulos.**

Junto con estos adornos, tienen otros estos Capítulos, que son para su mayor perfeccion. [...] <sup>1889</sup>.

---

#### **Bobedas de los Capítulos.**

De la Cornixa arriba estàn las Bobedas pintadas de mucha variedad de Brutescos, obra de **Granelo**, y **Fabricio**, hijos del **Bergamasco**, cuya perfeccion<sup>1890</sup> consiste, en los buenos contrapuestos, y repartidos, en que por diuersas listas, y artesones fingidos, los Resaltes de claro, y obscuro, entretienen la vista mil vizarrias, y caprichos, de Follages, y Florones, de Aues estrañas, de Animales varios, Paños de diuersos Colores, Architecturas, Frontispicios, Angeles, Virtudes, Medallas, y otras<sup>1891</sup> Figuras tan graciosamente dispuestas, y mezcladas, que siempre halla cosas nuevas la atencion para su diuertimiento; y como son las Bobedas grandes, y de tanta capacidad<sup>1892</sup>, ay infinito que ver, y todo gustoso, y entretenido<sup>1893</sup>.

#### **Imágenes de Porfiro.**

---

<sup>1888</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 83vº; 1681, I, XII, fol. 69; 1698, I, XIII, fol. 84). Fray Andrés Ximénez resumiendo a Santos, recoge la noticia de los cuadros donados por Felipe IV, apunta que todos tenían el mismo marco dorado y suprime la mención a Mariana de Austria (*vid.* XIMÉNEZ, P. I, C. VII, p. 104).

<sup>1889</sup> A partir de aquí sigue el epígrafe dedicado a las *Bóvedas de los Capítulos*, tal y como aparecía en la edición de 1657

<sup>1890</sup> A partir de la segunda edición en vez de «perfeccion»: «[...] cuya mejor forma consiste [...]» (1667, fol. 84. *Idem*: 1681, 69; 1698, fol. 84).

<sup>1891</sup> A partir de la segunda edición añade: «[...] Medallas, y otras introducciones, y figuras [...] [...]» (1667, fol. 84. *Idem*: 1681, 69vº; 1698, fol. 84vº).

<sup>1892</sup> A partir de la segunda edición añade: «[...] y como las Bobedas son grandes, y de tanta capacidad sus bueltas, ay infinito que ver [...]» (1667, fol. 84. *Idem*: 1681, 69vº; 1698, fol. 84vº).

<sup>1893</sup> Juan de Herrera anotaba brevemente en el *Sumario* la decoración de la bóveda: "[...] *pintada de varios compartimentos y colores [...]*" (HERRERA [1589] 1998, fol. 10). También Juan Alonso de Almela: "[...] *toda de bóveda y con muchas y varias pinturas y lazos y fuguras relevadas y de compartimentos de varios y diversos colores dorado y blanco, colorado y azul y verde, pintado al fresco [...]*" (ALMELA [1594] 1994, p. 50). La fuente utilizada por Santos es fray José de Sigüenza: "*De la cornija arriba están entrambos techos y bóvedas con gran variedad de grutescos. El orden de ellos, excelentes; síguense obras de follaje de yeso y resaltes de claro y oscuro, artesones con florones y bacinetas de lo mismo, y por de dentro de estos marcos van corriendo por sus listas y compartimientos mil bizarrias y caprichos de grutescos (hemos de hablar con sus términos, pues todo vino de Italia), donde se ven animales varios, aves extrañas, paños de diversos colores colgados, tendidos unos, plegados otros, pedazos de arquitectura, frontispicios, cornijas, cimborios, sustentados falsamente sobre palillos, y otras cien monerías propias de esta suerte de pintura, que no pretende más que deleitar la vista con esta vaghezza; donde también se ven en diversos encasamientos, toldos y nichos, figurillas de ángeles en unos, de las virtudes en otros, en otros medallas, todo tan vivamente colorido y labrado, que alegra y entretiene mucho, obra de los hijos del Bergamasco, Granelo y Fabricio; consiste la perfección de esto en los buenos contrapuestos y repartidos, variándolo todo de suerte que parezcan todos diferentes, y quien quisiere entretenerse, si le sobra tiempo, halla siempre cosas nuevas, y baste ahora decir esto así en confuso.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 248). Ximénez repite a Santos sin cambios: (*vid.* XIMÉNEZ, P. I, C. VII, p. 105).



Encima<sup>1894</sup> de las dos Puertas, y de los dos Altares, se forman vnos Encasamentos, en que están quatro Imagenes de Porfiro<sup>1895</sup>, con sus Guarniciones, ò Marcos dorados, de mucho precio, por el arte, y labor, y por lo raro de la materia; que oy no se sabe en la tierra donde aya Cantera de Porfiro<sup>1896</sup>, como se sabe de otras. Las dos de ellas son dos Cabeças de nuestro Saluador, y las otras dos, la Imagen de nuestra Señora con el Niño en los braços, de medio relieve todas, y tambien talladas, como si fuera en piedra mas facil, que esta resiste à los Diamantes<sup>1897</sup>. Tiene cada vna en [1657, fol. 67 vº] en el Pedestal vna

<sup>1894</sup> A partir de la segunda edición añade: «Tambien encima de las dos puertas [...]» (1667, fol. 84. *Idem*: 1681, 69vº; 1698, fol. 84vº).

<sup>1895</sup> A partir de la segunda edición añade: «[...] de Porfiro, ò Porfido, como nosotros dezimos, cons sus guarniciones [...]» (1667, fol. 84. *Idem*: 1681, 69vº; 1698, fol. 84vº).

<sup>1896</sup> A partir de la segunda edición: «Porfidos» (1667, fol. 84. *Idem*: 1681, 69vº; 1698, fol. 84vº).

<sup>1897</sup> La fuente utilizada por Santos es de nuevo el Discurso VI de fray José de Sigüenza, en el que describe los relieves subrayando la importancia que tenían para Felipe II: “*Encima de las dos puertas y de los dos altares (por descender a algún particular) se hacen unos encasamientos o nichos como ventanas, y en ellas, en unos marcos o guarniciones, como retablicos pequeños, están guarnecidas quatro imágenes o figuras de piedra de pórfido de medio relieve, cosa preciosa; estimábalas en mucho el Rey, así por el arte y labor, que es muy buena, como por estar en tan extraña materia. Es tan rara esta piedra de pórfido que no se sabe hoy en la tierra dónde haya alguna cantera de ella, y tan dura e invencible, que no se rinde ni aún a los diamantes, y así, cualquier cosa que se labra en ella se ha de estimar en mucho; por estas razones se les dio a estas figuras o medallas tan señalado lugar, como a cosa de estima. Las dos de ellas son dos cabezas de nuestro Salvador, y las otras dos, la figura de Nuestra Señora con el Niño en sus brazos.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 248). Seguramente Sigüenza tenía muy presente los comentarios sobre el pórfido incluidos por Vasari en la introducción de su Libro I, dedicado a la arquitectura, en el que apuntaba el reto técnico que suponía labrarlo y la dificultad de encontrar canteras: “*per essersi oggi smarrite le cave di quello, è perciò necessario servirsi di spoglie di frammenti antichi*” (citado por: BLASCO, 1999, t. II, p. 184, nota 38). Juan Alonso de Almela también había destacado lo extraordinario del pórfido, siendo el primero que describe los relieves a los que se refiere como cuadros: “[...] *los cuatro de todos estos cuadros, los dos encima de cada altar y los dos de encima de las dos puertas del recibimiento del medio son de pórfido relevados de figuras y esculturas muy estimadas y de y de gran precio.*” (ALMELA [1594] 1962, p. 50). Las cuatro piezas aparecen descritas en las entregas de 1584 y 1586, publicadas y numeradas por Zarco: “1.560. *Un Rostro de Christo nuestro Señor en vna piedra de pórfido de medio relieue, aobbado, encaxada en otra piedra de mármol blanco, con título en hebreo y guarnición, friso y cornija de madera dorada; tiene de alto vara y terçia y de ancho, con la guarnición, dos terçias. E. 4.ª, III. / 1.561. Un rostro, con medio pecho, de Christo nuestro Señor, de piedra pórfido, de medio relieue, asentado sobre jaspe azul, con el título en hebreo puesto sobre tabla y guarnecido todo de molduras de nogal; tiene de alto cinco sesmas y de ancho siete dozauos. Entrega 5.ª, 76. / 1.563. Una ymagen de nuestra Señora con su Hijo en los braços, de piedra de pórfido, encaxada en vna piedra de xaspe verde, en redondo por lo alto, a manera de portada; tiene de alto cinco sesmas y de ancho media vara y dos dedos. E. 4.ª, 111-112. 1.564. Una ymagen de nuestra Señora con el niño Jesús en los braços, de piedra de pórfido, de medio relieue y de medio cuerpo, puesta sobre vn quadro de jaspe blanco, guarnecidas con molduras de nogal; que tiene de alto vara y dozauo y de ancho vna vara escassa. E. 5.ª, 77.*” (ZARCO, 1930, p. 105). Con respecto a la autoría y procedencia de estos bajorrelieves, la atribución a Juan Bautista Monegro planteada por de Vicente ha sido rebatida por la mayoría de estudiosos (vid. VICENTE GARCÍA, 1990), como Newcome, el cual apuntaba que podrían ser obras de Gaspare Forlani, socio de Cambiaso, realizadas a partir de modelos florentinos (vid. NEWCOME, 1994, pp. 34-35). Martínez Cuesta los considera piezas florentinas traídas probablemente por Pompeo Leoni (vid. MARTÍNEZ CUESTA, 1992, pp. 90-92). Portela Sandoval también los considera obras italianas, poniéndolos en relación con una carta que Gonzalo de Liaño dirige a Felipe II desde Toscana indicándole el envío de varios objetos a través del Duque de Olivares, entre los cuales se menciona “*la caveça de pórfido semejante a la otra que tiene S.M. en El Escorial*” (vid. PORTELA, 1994, p. 230).

Inscripcion del Doctor Arias Montano<sup>1898</sup>, con que las ilustrò docta, y elegantemente. En la que esta sobre el Altar de la Oracion del Huerto, que es la Cabeça de nuestro Saluador, dize assi:

**Inscripcion<sup>1899</sup>.**

HIC LAPIS OFFENSVS FERIET, FERETQVE  
RVINAM.  
HIC ET INOFFENSVS PETRA SALVTIS  
ERIT.

**Christo piedra de salud, cap. 8.**

ESTA PIEDRA HERIRA QVANDO OFENDIDA,  
MAS QVANDO NO, SERA SALVD, Y VIDA.

Haze alusion gallarda al lugar de Isaías<sup>1900</sup>, y a otros de la Sagrada Escritura, en que se llama Christo Piedra de tropiezo, y destrozo mortal à los de la casa de Israel, que no le creyeron; y santificacion, y gloria, para los que Fieles le reuerenciaron, y le recibieron.

A la Imagen de la Virgen, que està de frente<sup>1901</sup>, sobre la Puerta de este Capitulo, hizo otro, que declara, como de esta purissima Perla preciosa saliò la Piedra, que nos enriqueciò, con los raudales de la Gracia, herida (como la del monte) y con los golpes de la vara de la Cruz: y que vna, y otra son amadas, y queridas de Dios, Autor de semejantes Tesoros: dizelo assi:

HANC HAEC MIRANDAM TIBI PROTVLIT  
VNIO GEMMAM  
AVCTORI CHARA EST VTRAQUE PETRA  
DEO.  
DE ESTA PERLA ES LA PIEDRA MAS  
PRECIADA,  
VNA, Y OTRA ES DE DIOS SV AVTOR  
AMADA.

A la otra Cabeça de nuestro Saluador, que està sobre el Altar de San Geronimo<sup>1902</sup>, puso esta Inscripcion, dedicandola è esse Señor soberano de la Imagen.

IESV CHRISTO DIVINI TEMPLI LAPIDI  
PRAESTANTISS.

<sup>1898</sup> A partir de la segunda edición suprime: «Doctor» (1667, fol. 84. *Idem*: 1681, 69vº; 1698, fol. 84vº).

<sup>1899</sup> A partir de la segunda edición, suprime este epígrafe al margen.

<sup>1900</sup> A partir de la segunda edición precisa la cita bíblica al margen: «Isai c. 8» (1667, fol. 84. *Idem*: 1681, fol. 69vº; 1698, fol. 84vº)

<sup>1901</sup> A partir de la segunda edición precisa: «[...] que està en el testero de enfrente sobre [...]» (1667, fol. 84vº. *Idem*: 1681, fol. 69vº; 1698, fol. 84vº).

<sup>1902</sup> A partir de la segunda edición precisa: «[...]San Geronimo en el Capitulo del Vicario, puso [...]» (1667, fol. 84vº. *Idem*: 1681, fol. 69vº; 1698, fol. 84vº).

### Christo piedra Angular.

Donde haze alusion à lo del Psalmo: *Lapidem quem re- pro- / [1657, fol. 68] probauerunt aedificantes, hic factus est in caput Anguli*: declarando la grandeza, y dignidad de Christo Señor nuestro. A la otra Imagen de nuestra Señora dize con este mismo intento de dedicarla à su memoria, y de su Hijo Santissimo<sup>1903</sup>.

ABRAHAM I. C. LAPIDICINAE SPECIMINI

DVPLICI INCOMPARABILI.

Donde descubre la dignidad de la Madre, y del Hijo, llamandolos, incomparables, y hermosas muestras de la Cantera de Abraham, en que tambien aludiò à lo de Isaías: *Attendite ad petram vnde excisi estis. Attendite ad Abraham Patrem vestrum*<sup>1904</sup>. Vsò este doctissimo varon el estilo Architectonico, como pide su modo de dezir;

<sup>1903</sup> A partir de la segunda edición: «A la otra Imagen de Nuestra Señora, que corresponde encima de la puerta, dize dedicándola a su memoria, y de su Hijo Santissimo [...] (1667, fol. 84vº. *Idem*: 1681, fol. 70; 1698, fol. 85).

<sup>1904</sup> Francisco de los Santos a partir de la edición de 1667, suprime “*Doctor*” delante del nombre de Arias Montano. El epígrafe al margen “*Inscripción*” se suprime y el texto de las inscripciones se transcribe en cursiva y minúscula. En la cita al margen anota el pasaje de Isaías: “*Christo Piedra de salud. Isai. Cap. 8.*”). Concreta con mayor precisión el lugar de la imagen de la Virgen: “[...] *que està en el Testero de en frente, sobre la puerta de este Capitulo [...]*” y también el de la cabeza del Salvador, “[...] *sobre el Altar de San Geronimo, en el Capitulo del Vicario [...]*” (SANTOS, 1667; *Idem*: 1681; 1698, L. I, D. XIV, fols 84 vº-85). Como decíamos la fuente utilizada por Santos es fray José de Sigüenza, el cual hace una larga y profunda exégesis sobre el significado de los cuatro relieves de pórfido, incluyendo la traducción al castellano de las inscripciones latinas, ya que las hebreas, referidas en el texto de las entregas, fray José no las menciona: “*Ilustrólas el doctor Arias Montano, por mandato del Rey, con unas inscripciones que están en sus pedestales, doctas y elegantes y aun misteriosas, y por eso acuerdo que las lean aquí todos, que allí no se alcanzan a leer muy bien. En la una cabeza de nuestro Salvador, que está encima de la Oración del Huerto, dice: [...] Puesto en castellano, el dístico dirá así: “Ofendida es piedra o despreciada, / mortal ruina e irremediable herida / hará en el ofensor; mas si es temida, / será refugio de salud cumplida.” Hace alusión al lugar de Isaías en el capítulo octavo, y al de San Pedro en su primera crónica, y a otros de la Escritura, donde se llama Jesucristo piedra de estropicio, de reprobación y de muerte a los de la casa de Israel, que no le creyeron ni reverenciaron como a su bien y salud y libertad perfecta, mas a los que le recibieron y reconocieron, santificación y gloria, que son los dos efectos de la venida de Jesucristo al mundo. [...] A la imagen de la Virgen que está en la otra puerta de este mismo capítulo, en la entrada, puso otro dístico, que dice: [...] Puesto también en romance, suena así: “¿Ves esta unión, ves estas perlas bellas? / De aquí salió la piedra tan preciosa / que te enriquece, y de su autor amadas / son sumamente piedras tan preciadas.” A la otra cabeza y rostro de nuestro Salvador, que está encima del otro altar de frente, puso esta inscripción: [...] Todas las cosas de este doctísimo varón son de esta gravedad y piedad, todas están llenas de erudición y doctrina, y no será cosa fuera de propósito que yo declare algo de lo que aquí se encierra en la piedad y en el arte de estas inscripciones, y como se hacen a los que voy mostrando esta casa, pues no se puede interesar otra cosa mejor en compañía de religiosos. Supuesto que están cuatro imágenes y figuras, en la representación y oficio imágenes, no eran más de dos, el rostro de Cristo y el de la Madre con el Niño, usó de ellas así como de dos, y a cada una hizo una inscripción y un dístico, que sirve de declarar el uso y fin de la figura y el fruto que se puede sacar; entrambas cosas con la propiedad y estilo que las cosas arquitectónicas piden, que han de ser muy distintos del estilo ordinario, poético u oratorio, porque ellas mismas tienen su propia manera de decir, que no la acertara el que no fuese diestro en la arquitectura, cosa que la alcanzan pocos y menos la saben poner en uso. La inscripción encierra en sí el argumento de la fábrica o pintura, diciendo la virtud y excelencia de ella, y ésta se hace por alguna dedicación o, como si dijésemos, consagración, si es divina: el uso, la doctrina y el fruto que se ha de sacar de ella se declara o con un dístico o con un epigrama: todo ha de ser breve, lleno de significación y gravedad. Quien quisiere ver mucho y muy excelente de este género lea el libro que este mismo autor hizo, intitulado *Humanae salutis monumenta*, donde se ve todo*

ajustando en lo succinto, y breue, mucha grauedad, y muy llena significacion<sup>1905</sup>. De esta suerte están adornados los Capítulos, y aun no es bastante para desahogar el pecho de los que se sienten culpados, quando se junta en ellos la Comunidad, para reprehender, y castigar los defectos; que pone temor à los mas seguros, la seueridad con que se atiende à la obseruancia de las leyes<sup>1906</sup>.

---

esto en una admirable y provechosa práctica puesto. Viniendo a nuestro propósito, la inscripción es una dedicación o consagración de esta imagen, a memoria y dignidad de Nuestro Señor, y así dice: A Iesu Christo, piedra principal del divino templo se dedica (esta figura o imagen de piedra), porque siempre se ha de callar en las inscripciones lo que se ve con los ojos, y aquí alude a lo del salmo 117: "Lapidem quem reprobaverunt aedificantes hic factus est in caput anguli", donde se declara la grandeza y dignidad de Nuestro Salvador; el fruto y doctrina que de esto se coge se muestra en los dísticos, como ya vimos, porque el que ofendiere a esta piedra de tanta dignidad y excelencia, quien no le recibiere y fuere rebelde a su obediencia, le castigará con perdición eterna, como lo muestran los lugares de donde se tomaron los versos. La inscripción de la imagen de Nuestra Señora con el Niño, que dice: A las dos incomparables muestras o dechados de la piedra o cantera de Abrahán se consagra (esta piedra o esta imagen), también aquí una hermosísima alusión a lo de Isaías, 51: "Attendite ad petram unde excisi estis. Attendite ad Abraham patrem vestrum &c", donde descubre la dignidad de la Madre y del Hijo, que ninguno de cuantos descendieron del linaje de Abrahán y Sara, ni todos juntos, se pueden comparar con ellos. El fruto y el uso que se saca de tan alta contemplación y vista declara luego con los dos versos que ya trujimos como mejor pudimos en cuatro, en que hace lindísima alusión a unión, a gemma, que la una es perla y la otra piedra preciosa. Y ahora miremos la junta y unión de Dios y hombre en el Niño, ahora la unión de Virgen y Madre, ahora la del Niño abrazado con su Madre, todas son uniones, joyas, perlas y piedras preciosas que enriquecen al hombre y sumamente amadas del Padre soberano. Quede esto dicho de paso para que se tenga alguna noticia de lo que se ve en las inscripciones antiguas y de hombres doctos." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, pp. 248-251). Como ha estudiado Selina Blasco, para las explicaciones a las inscripciones, está siguiendo el texto de Arias Montano en *Humanae Salutis Monumenta* (Amberes, 1571), que el propio fray José menciona y que tendrá gran trascendencia en la literatura emblemática de contenido devocional de la época (vid BLASCO, 1999, t. II, pp. 187-190, nota 53).

<sup>1905</sup> Sobre la propiedad y estilo "que las cosas arquitectónicas piden", distinto al estilo ordinario, poético u oratorio que decía Sigüenza y Santos anota como "estilo Architectonico" caracterizado por ajustar "en lo succinto, y breue, mucha grauedad, y muy llena significación", se refería Urrea, explicándolo perfectamente en el prólogo de su traducción de Vitruvio: "[...] no se escriue la architectura como Hystorias, o poesía. Las hystorias ellas mismas entretienen los lectores, porque contienen varios successos de cosas nuevas. Tambien las medidas y pies de los versos, la elegante disposición de las palabras, y la distincta pronunciación de sentencias, y versos entre diversas personas, los sentidos de los lectores, su molestia haze esperar el fin de lo que se lee. Pero esto no puede acontecer en las escripturas de los architectos porque los vocablos nacidos de la propia necesidad del arte, por no ser usados son oscuros. Pues como por sí estos vocablos no sean claros, ni el uso los aya declarado, si las escripturas que contienen preceptos ampliamente no se resumen y abrevian, y con pocas y claras sentencias se declaran, impidiendo la frequencia y multiplicidad de palabaras, pondrán en dubda a los lectores [...]" (citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 189, nota 53) ...

<sup>1906</sup> En la descripción del P. Santos, el análisis del significado de estos cuatro bajorrelieves de pórfido, parece venir a subrayar el sentido religioso de las Salas Capítulares, tras 11 folios dedicados exclusivamente a la descripción de pinturas. Fray José de Sigüenza al comentar las inscripciones de Arias Montano, ponía de manifiesto su inexcusable mención en los recorridos por el Monasterio: "[...] y no será cosa fuera de propósito que yo declare algo de lo que aquí se encierra en la piedad y en el arte de estas inscripciones, y como se hacen a los que voy mostrando esta casa, pues no se puede interesar otra cosa mejor en compañía de religiosos." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 248). El eco de esas visitas, cuyos itinerarios quedaron codificados en la *Descripcion breve*, parece intuirse en las menciones recogidas por los viajeros franceses de la segunda mitad del siglo XVII, los cuales no olvidan anotar, aunque someramente, la existencia de los relieves. Es el caso de François Bertaut: "[...] con bustos de pórfido que se estiman infinitamente" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456), o de la menos precisa Madame d'Aulnoy: "[...] se ven dos bajorrelieves de ágata, cada uno de un pie y medio, que no tienen

[1667, fol. 84v<sup>o</sup>]<sup>1907</sup>

[«De lo que siruen los Capítulos»] [...] quando se junta en ellos la Comunidad, para reprehender, y castigar los defectos, que pone mucho temor a los mas seguros, la seueridad con que aqui se atien-de [1667, fol. 85] de a la execucion de la Iusticia, para la mayor consistencia de la Religion. Iuntanse tambien en estos Capítulos para votar los Monges en todas las ocasiones que dispone el Derecho aya de auer consentimiento de la Comunidad, y del Prelado. Y segun las leyes municipales, para todas las cosas que estàn estatuidas, y ordenadas en ellas. Aqui tambien el Iueues Santo se haze el Lauatorio de los pies con grande solemnidad, y es el Prior el que laua los pies a doze Religiosos, siguiendo con toda humildad el alto exemplo de Christo Señor nuestro, que aun no se desdeñò le lauarlos a Judas.

---

#### Plateria y Archiuo<sup>1908</sup>.

A los lados de los Altares ay dos Puertas en los Testeros de los Capítulos<sup>1909</sup>. Las de el Capitulo del Vicario siruen, la vna à vna Escalera, que baxa à los Iardines del Mediodia, y à las Cantinas donde està la Plateria, y otras Pieças. La otra al Archiuo en que se guardan las exenciones, y pruilegios, que los Pontifices, y Reyes han concedido à esta Casa, que son muchos, con otros papeles de conueniencia importante, guardados en sus Caxones, con toda disposicion, y orden, para hallarlos con facilidad<sup>1910</sup>.

#### Celda baxa del Prior.

---

precio." (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172). El texto de Santos lo repetirá sin cambios significativos fray Andrés Ximénez (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, pp. 105-107).

A partir de la edición de 1667, Santos añade un epígrafe más al margen: "*De lo que sirven los Capítulos*", en el que concreta otras funciones a las que estaban destinadas estas piezas: "[...] pone mucho temor à los mas seguros, la seueridad con que aqui se atiende à la execusion de la justicia, para la mayor consistencia de la Religion. Juntanse tambien en estos Capítulos para votar los Monges en todas las ocasiones, que dispone el Derecho, aya de ver consentimiento de la Comunidad, y del Prelado. Y segun las Leyes municipales, para todas las cosas que estàn estatuidas, y ordenadas en ellas. Aqui tambien el Jueves Santo se haze el Lavatorio de los pies con grande solemnidad, y es el Prior el que lava los pies à doze Religiosos, siguiendo con toda humildad el alto exemplo de Christo Señor nuestro, que aun no se desdeñò de lavarselos a Judas." (SANTOS, 1667; Idem: 1681; 1698, L. I, D. XIV, fols 84 v<sup>o</sup>- 85).

<sup>1907</sup> (Idem: 1681, fol. 70; 1698, fol. 85).

Santos añade este epígrafe a partir de la segunda edición, con el que subraya y explica el uso y finalidad religiosa de las Salas Capitulares, quizá para contrarrestar la dimensión de pinacoteca que habían adquirido al completarse su espléndido montaje pictórico.

<sup>1908</sup> A partir de la segunda edición añade en el título del epígrafe al margen: «Plateria y Archiuo antiguo» (1667, fol. 85. Idem: 1681, fol. 70; 1698, fol. 85).

<sup>1909</sup> A partir de la segunda edición: «[...] A los aldios de los Altares en vno, y otro Capitulo, como hemos dicho, ay dos Puertas. Las del Capitulo del Vicario [...]» (1667, fol. 85. Idem: 1681, fol. 70; 1698, fol. 85).

<sup>1910</sup> A partir de la edición de 1667 suprime la mención al contenido, disposición y orden del Archivo, en la segunda apunta su traslado a otra pieza que no especifica: «La otra al Archiuo antiguo, que ya no lo es, porque se hallò otra Pieça de mas comodidad» (1667, fol. 85). En la tercera edición parece haber vuelto el archivo a su primitivo emplazamiento si es que no se trata de un error tipográfico: «La otra, al Archiuo antiguo, que aora lo es, porque no se hallò otra Pieça de mas comodidad» (1681, fol. 70. Idem: 1698, fol. 85). Ximénez menciona de pasada el "*Archivo*" aunque omite las precisiones de Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VII, p. 107). Falta ref. Santos, *Quarta parte*, traslado del Archivo a la Cachicanía en el incendio de 1671.

De las que estàn en el del Prior, la vna no sirue mas que de correspondencia; la otra es, por donde se entra a vna hermosa Quadra, que sirue de Estancia<sup>1911</sup>, ò Celda del Prior en el Verano. Cae<sup>1912</sup> debaxo de la Torre que mira à Oriente, en este Lienço de Mediodia. Tiene en Quadro treinta y quatro pies [9,52 m.]; y està tan compuesta, y aliñada, que apenas ay parte donde no tenga particular adorno. Por estar en la / [1657, fol. 68 vº] la Esquina, ò Angulo; tiene Ventanas al Mediodia, y à Oriente, tres de cada parte, con Rexas rasgadas: las altas que corresponden à los quinze pies [4,2 m.], se cubrieron con la Bobeda parte de ellas, y parte estàn condenadas<sup>1913</sup>.

### Pinturas.

Entre los Mazizos de estas Ventanas, ay algunos Quadros grandes, que assientan sobre los Açulexos, que por lo baxo se leuantan<sup>1914</sup> en la Pared cinco pies [1,4 m.] y mas<sup>1915</sup>. Los tres son de **Geronimo Bosque**, que fue entre los Pintores, como Merlin Cocayo entre los Poetas, que por el camino de las burlas, y al parecer disparates, y cosas de risa, diò à [Burlas, veràs.] entender las veras de su valentia; assi en la inuentua rara de las Historias, como en el primor de la execucion<sup>1916</sup>. En la vna significa

<sup>1911</sup> A partir de la segunda edición suprime la palabra «Estancia».

<sup>1912</sup> A partir de la segunda edición: «Cae esta Celda baxa del Prior debaxo [...]» (1667, fol. 85. *Idem*: 1681, fol. 70; 1698, fol. 85).

<sup>1913</sup> La fuente es fray José de Sigüenza: «Desde estos dos capítulos, donde aún se quedan hartas cosas que tenían bien que considerar, se entra en otra hermosa cuadra, que cae debajo de la torre que mira a Oriente en este lienzo del Mediodía; tiene en cuadro treinta y cuatro pies, sirve de celda o estancia en verano al Prior, que está allí a mano para los negocios que se ofrecen. Podría decir que toda ella es un joyel, pues no hay apenas parte que no tenga algún particular adorno. Por estar en la esquina o ángulo tiene ventanas al Mediodía y a Oriente, tres de cada parte, con rejas rasgadas hasta el suelo; las de encima de éstas, que son del orden de los quinze pies, están condenadas, porque la bóveda cubre parte de ellas, y porque esté más fresca en verano.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 251). Juan de Herrera señala con la letra "Z" la que llama "Quadra baxa del Prior [...] es esta quadra el hueco de la torre de este angulo." (HERRERA [1589] 1998, fol. 10). Jehan Lhermite también menciona los aposentos priorales: "[...] están allí las celdas del prior y del vicario, las cuales están tan bien y ricamente adornadas y han sido compuestas con tan grande riqueza y curiosidad, que parecen más bien ser salas reales antes que cualquier otra cosa; y esta celda del prior tiene dos o tres habitaciones que (por estar en lo alto) parecen más apropiadas para el invierno, mientras que las otras habitaciones, las del piso de abajo, que se corresponden con las arriba, parecen más bien adecuadas para el tiempo de verano, las cuales son tan frescas en esta estación no sólo a causa del aire que siempre entra allí por puertas y ventanas que se corresponden muy bien entre sí, sino también por estar esta zona tan bien situada sobre una de las esquinas de la casa [...] que le sería imposible participar de la furia y rigores de los calores caniculares, y, como las de arriba, están también muy ricamente compuestas y adornadas." (LHERMITE [1597] 2005, p. 317).

<sup>1914</sup> A partir de la segunda edición añade: «[...] en la pared por el contorno, cinco pies» (1667, fol. 85. *Idem*: 1681, fol. 70vº; 1698, fol. 85 vº).

<sup>1915</sup> Pasa a continuación Santos a describir las pinturas del Bosco que aún colgaban en la Celda Baja del prior en 1657, a partir de la edición de 1667 sustituye estas descripciones por las de los nuevas pinturas, *Vid. infra*.

<sup>1916</sup> Santos a partir de la edición de 1667 ya no menciona esta pintura en la Celda baja del Prior, quizá se trate de la que sitúa en el tránsito del coro, sobre los libros de canto: «vn San Antonio de Bosco» (SANTOS, 1667, 1681, 1698L. I, D. VI, fol. 23). El Padre Santos reutiliza y resume las célebres explicaciones de Sigüenza sobre la pintura del Bosco, al cual compara con el poeta satírico benedictino Gerolamo Folengo, conocido por sus pseudónimos de Limerno Pitocco, Merlinus Cocaius o Merlín Cocayo, el cual «inventó una poesía ridícula, que llamó macarrónica [...] a este poeta tengo por cierto quiso parecerse el pintor Jerónimo Bosco [...] hizo un camino nuevo, con que los demás fuesen tras él y él no tras ninguno, y volviese los ojos de todos así; una pintura como de burla y macarrónica, poniendo en

las tentaciones de San Anton, idea que executò muchas vezes, por ser sujeto donde podia descubrir estraños efectos. De vna parte se vè aquel Santo Principe de los Eremitas, con rostro sereno, deuoto, contemplatiuo, sosegado, y llena de paz el alma. De otra se descubren Animales fieros, Chimeras monstruosas, Fuegos, Muertes, Amenças, Viuoras, Dragones, y otras infinitas fantasias espantosas, que el enemigo forma para trastornarle, y derribarle de su entereza santa, que pone admiracion ver tantas inuenciones<sup>1917</sup>.

---

*medio de aquellas burlas muchos primores y extrañezas, así en la invención como en la ejecución y pintura, descubriendo algunas veces cuánto valía en aquel arte, como también lo hacía Cocayo hablando de veras.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, pp. 379-380). Al parecer los textos de Folengo tuvieron bastante predicamento entre los jerónimos de El Escorial, de hecho en las *Memorias Sepulcrales* de fray Lucas de Alaejos se dice que "[...] siendo aun collegial traduxo en verso castellano (en que también tenía gracia) las macarrónicas de Merlín, y esto dentro de muy pocos días [...]" (Cfr. BLASCO, 1999, t. II, p. 607, nota 120).

<sup>1917</sup> Según BASSEGODA, 2002, pp. 286 y 341, esta pintura podría ser la misma que Santos sitúa a partir de la segunda edición en la Portería, describiéndola con menos detalle: «[...] vn original de Geronimo Bosco, la Historia de San Antonio, a quien el demonio pone varias tentaciones, que ay mucho que ver.» (SANTOS, 1667, fol. 55, *Idem*, 1681, fol. 46; 1698, fol. 57vº; *Vid.* nota) y que identifica con las *Tentaciones de San Antonio* del Bosco (c. 1490, óleo sobre tabla, 73 x 52,5 cm., Museo del Prado, Cat. nº P02049. Inv. Gen. nº 446), pintura que remataba en origen en arco de medio punto y que representa al santo de cuerpo entero junto a un río. A nuestro juicio la descripción de Santos, en la que menciona en concreto: «fuegos» y «Chimeras monstruosas», apunta más hacia la otra versión de las *Tentaciones de San Antonio*, considerada del taller del Bosco (c. 1500-1510, óleo sobre tabla, 70 x 115 cm., Museo del Prado, Cat. nº P02913), de formato apaisado y con el santo de medio cuerpo en primer término. Santos toma su fuente de Sigüenza, que describe la pintura sin concretar su ubicación: «Pintó [El Bosco] por veces las tentaciones de san Antón (que es el segundo género de pintura) por ser un sujeto donde podía descubrir estraños efectos. De una parte se ve a aquel santo príncipe de los eremitas con rostro sereno, devoto, contemplativo, sosegado y llena de paz el alma; de otro las infinitas fantasías y monstruos que el enemigo forma para trastornar, inquietar y turbar aquella alma pía y aquel amor firme. Para esto finge animales, fieras, quimeras, monstruos, fuegos, muertes, gritos, amenazas, víboras, leones, dragones y aves espantosas y de tantas suertes, que pone admiración cómo pudo formar tantas ideas. [...]»; sigue refiriendo que «Varió este sujeto y pensamiento tantas veces y con tan nuevas invenciones, que me pone admiración[...]»; y menciona cinco versiones del tema en el Monasterio: «Encuéntrese esta pintura en hartas partes: en el capítulo hay una tabla, en la celda del prior otra, en la galería de la infanta dos, en mi celda otra harto buena, en que algunas veces leo y me confundo.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 2000, vol. II, pp. 677-678). Gracias a la descripción de Santos podemos deducir que la pintura descrita por Sigüenza era la que estaba en la celda baja del Prior, la misma que se menciona en la relación de Ajuda: «[...] algunas tentaciones de San Antonio.» (BOUZA, 2000, p. 66); presumiblemente la misma que se traslada después a la Portería, en donde como hemos dicho, la cita más brevemente Santos a partir de 1667 y después Ximénez: «[...] un pasage de la Historia de San Antonio Abad, á quien el demonio pone varias tentaciones, significalo el Autor, que es Gerónimo Bosco, introduciendo diferentes estrañas figuras, las que no inmutan la serenidad del semblante contemplativo del Santo.» (XIMÉNEZ, 1764, p. 45); y PONZ [1788] 1972, p. 102. Ninguna de estas descripciones permiten asegurar que el cuadro de la portería sea el procedente de la celda baja del Prior, excepto el testimonio de la *Relación* de 1776 atribuida a Ceán, en el que se precisa: «[...] 12. Dos figuras que denotan ser las tentaciones de S. Antonio Abad ... O [original] Bosco», esas dos figuras no pueden ser otras que el San Antonio de medio cuerpo meditando y su visión quimérica con rostro de anciana, es decir el nº P02913 del Prado. Para complicar más las cosas, en el mismo documento, se menciona en la Portería otra versión del mismo tema: «[...] 14. Otro como el nº 12 algo más variado. ... O [original] Bosco» (ABMSE, Z.IV.17, fol. 24; CUSTODIO VEGA, 1962, p. 253), quizá el ejemplar que aún se conserva en el Monasterio que cambia la figura de la quimera por un Cristo crucificado (óleo sobre tabla, 76 x 107 cm. PN. RMSLE [Museos], falta ref. PN y ver nº de POLERÓ)

El pensamiento, y artificio del otro Quadro, està fundado en aquel lugar de Isaías [«**Isa. 40. v. 6»**], en que por mandado de Dios, dize à voces: Toda Carne es heno, y toda su gloria como flor del Campo: y assi pinta en el vno, vn Carro de heno, y sobre el heno los deleytes de la Carne, la Fama, y la ostentacion de su gloria, y alteza, figurado en vnas mugercillas, tañendo, y cantando, y la Fama de Demonio, con alas, y trompeta, que publica su grandeza, y regalos. Tiran este Carro siete Bestias fieras, simbolos de los vicios Capitales, y alrededor vãn siguiéndole los hombres, donde ay de todos estados, solicitando alcançar essa gloria, vnos con escaleras, otros con garauatos, otros trepan, otros saltan, y buscan quantos medios pueden para llegar arriba: vnos ya que estauan en lo alto, caen: otros atropellan- lla- [1657, fol. 69] llados de las ruedas, perecen: otros gozan de aquel ayre vano, y al fin todo el anhelo es por alcançar del Heno. Yo confieso, que se lee mas en esta Tabla, en vn instante para la enseñanza, y desengaño, que en otros libros en muchos dias<sup>1918</sup>. El otro es de la adoracion de los Reyes, cosa grande<sup>1919</sup>.

---

<sup>1918</sup> A partir de la edición de 1667 Santos lo sitúa en la Capilla del Colegio: “*Al lado derecho del Altar [...] Encima de la cornisa, sobre la del entierro de Cristo [...]*” (SANTOS, 1667, fol. 95; 1681; 1698, L. I, D. XV, fol. 93). Se trata de la tabla central del célebre tríptico del *Carro del Heno* del Bosco, del cual existen dos versiones conocidas de difícil diferenciación en las fuentes, una en El Escorial (Poleró, nº 378) y otra en el Museo del Prado (Cat. nº 2052. Inv. Gen. nº 460). En el inventario de la primera entrega de 1574 se menciona una de las dos: “*Una tabla de pintura con dos puertas, en que está pintado de pinzel vn “Carro de heno que toman dél todos los estados”, que denota la vanidad tras que anda; y encima del heno vna figura del Angel de la Guarda y el demonio y otras figuras; y en lo alto de la tabla Dios Padre; y en la tabla de mano derecha la “Creación de Adán” y otras figuras de la misma historia; y en la de mano yzquierda el “Infierno y las penas de los pecados mortales”, que tiene cinco pies de alto y quatro de ancho, sin las puertas: es de Gerónimo Bosqui.*” (ZARCO, 1930, p. 656, nº 841). Ésta habría sido adquirida por Felipe II hacia 1570 de la colección de Felipe de Guevara. (BASSEGODA, 2002, pp. 317-318). La fuente literaria utilizada por Santos es la detallada interpretación de la pintura incluida en el Discurso XVII de fray José de Sigüenza, aunque Santos solamente describe la tabla central, sin mencionar las puertas con el *Paraíso* y el *Infierno*. Sigüenza describe la pintura paralelamente al *Jardín de las Delicias*, incluyendo ambas pinturas en lo que llama “*tercer genero*” de las invenciones del Bosco: “*de grandísimo ingenio y no de menor provecho, aunque parecen más macarrónicos [...]* El pensamiento y artificio de ellos está fundado en aquel lugar de Isaías en que, por mandado de Dios, dice a voces: “*Toda carne es heno, y toda su gloria, como la flor del campo*”. [...] tiene como fundamento y sujeto principal lo primero, que es un carro de heno cargado, y encima, sentados, los deleites de la carne, la fama y la ostentación de su gloria y alteza, figurado en unas mujeres desnudas, tañendo y cantando, y la fama, en figura de demonio allí junto, con sus alas y trompeta, que publica su grandeza y sus regalos. [...] En el cuadro grande que luego se sigue está pintado en qué se ocupa el hombre, desterrado del Paraíso y puesto en este mundo; y declara que en buscar una gloria de heno y de paja o hierba sin fruto, que hoy es, y mañana se echa en el horno, como dijo el mismo Dios; y así, descubre las vidas, los ejercicios y discursos con que estos hijos de pecado y de ira, olvidados de lo que Dios les manda, que es hacer penitencia de sus pecados y levantar los ojos de la fe a un Salvador que los ha de remediar, convertirse todos a buscar y pretender la gloria de la carne, que es como heno breve, finito, inútil, que tales son los regalos de la sensualidad, los estados, la ambición y fama. Este carro de heno en que va esta gloria le tiran siete bestias fieras y monstruos espantables, donde se ven pintados hombres medio leones, otros medio perros, otros medio osos, medio peces, medio lobos, símbolos todos y figura de la soberbia, de la lujuria, avaricia, ambición, bestialidad, tiranía, sagacidad y brutalidad. Alrededor de este carro van todos los estados de los hombres, desde el Papa y Emperador y otros Príncipes hasta los que tienen el estado más bajo y más viles oficios de la tierra, porque toda carne es heno y todo lo enderezan los hijos de la carne y de todo usan para alcanzar esta gloria vana y caduca; y todo es dar trazas cómo subir a la gloria de este carro: unos ponen escaleras, otros garabatos, otros trepan, otros saltan y buscan cuantos medios e instrumentos pueden para llegar allá arriba; unos, que ya estaban en lo alto, caen de allí abajo; otros atropellan las ruedas, otros están gozando de aquel nombre y aire vano; de suerte que no hay estado, ni ejercicio, ni oficio, sea bajo o sea alto, sea divino o sea humano, que los hijos de este siglo no lo



conviertan a abusen de él para alcanzar y gozar de esta gloria de heno. Vien se ve que van todos caminando aprisa, y los animales que tiran del carro forcejean porque va muy cargado, y tiran para acabar presto la jornada, descargar aquel camino y volver por otro, con que significa harto bien la brevedad de este miserable siglo, y lo poco que tarda en pasar, y cuán semejantes son todos los tiempos en la malicia. [...] Yo confieso que leo más cosas en esta tabla, en un breve mirar de ojos, que en otros libros en muchos días.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, pp. 381-383). Sigüenza no precisa el lugar en donde se encontraba la pintura, en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) parece que se menciona entre las tres obras del Bosco que estaban en la Celda baja del Prior: “*Tres de Gerónimo Bosch, en el uno están pintados algunos vicios y deleytes en que viven los hombres y las penas que en el infierno les corresponden [...]*” (BOUZA, 2000, p. 66). Fray Andrés Ximénez sitúa la pintura en la Iglesia Vieja, curiosamente colgada, junto a otros cuadros, encima de la *Virgen del pez* de Rafael: “*Sobre la Cornisa ocupa el medio de los tres una Tabla Original del Bosco, de prodigiosa inventiva: es un pensamiento ingenioso, fundado en aquel lugar de Isaías [...]*” y continúa copiando la descripción de Santos sin cambios significativos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VIII, p. 113). En el mismo lugar lo menciona Antonio Ponz en 1773, anotando en 1788 “[...] *se ha mudado, y en su lugar se ha puesto uno grande del Españolito [...]*”, sin especificar a donde se había trasladado (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 149). En 1820 fray Damián Bermejo lo sitúa de nuevo en la Iglesia Vieja, incluyendo por primera vez una detallada descripción de las puertas del tríptico (vid. BERMEJO, 1820, pp. 214-215). La versión que aún se conserva en El Escorial la cataloga Vicente Poleró con el número 378: “*Oratorio con puertas*” incluyendo una amplia descripción del mismo (vid. POLERÓ, 1857, pp. 97-98).

<sup>1919</sup> A partir de la edición de 1667 Santos sitúa la pintura en la Capilla del Colegio: “*Passado el Arco, està en medio de la distancia que queda hasta el Testero de abaxo [...] la Adoracion de los Reyes, y otro de la misma Historia tiene encima; pero es original de Bosco muy bueno.*” (SANTOS, 1667, fol. 95. *Idem*: 1681; 1698, L. I, D. XV, fol. 93). Aunque la mención de Santos es muy parca en detalles, parece que se trata del célebre tríptico de la *Adoración de los Magos* del Bosco transferido al Museo del Prado en 1839 (Cat. nº 2048. Inv. Gen. nº 444). La pintura está documentada en El Escorial desde el inventario de la entrega primera de 1574: “*Otra tabla con dos puertas: en la de en medio pintado el “Nacimiento de Christo nuestro Señor”, de mano de “Gerónimo Bosqui”, que tiene cinco pies de alto y tres de ancho sin las puertas. E. 1.ª, 199.*” (ZARCO, 1930, p. 656, nº 838). Fray José de Sigüenza alude a la pintura sin describirla, incluyéndola dentro del primer “*genero de pintura*” del Bosco, en el que pinta “*cosas devotas, como son pasos de la vida de Cristo y su Pasión, la Adoración de los Reyes y cuando lleva la cruz a cuestras: en la primera exprime el efecto pío y sincero de los sabios y virtuosos, donde no se ve ninguna monstruosidad ni disparate; en la otra muestra la envidia y rabia de la falsa sabiduría, que no descansa hasta que quita la vida a la inocencia, que es Cristo; así se ven los fariseos y escribas con rostros furiosos, fieros, regañados, que en los hábitos y acciones se les lee la furia de estos afectos.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 380). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se menciona entre las tres obras del Bosco que estaban en la Celda baja del Prior (vid. BOUZA, 2000, p. 66). Según el testimonio del manuscrito de la Biblioteca de Ajuda y el de Francisco de los Santos en 1657, la Celda baja del Prior reunió los tres “*géneros*” de pintura del Bosco referidos por Sigüenza: 1. *La adoración de los Magos*; 2. *Las testaciones de San Antonio*; 3. *El carro del heno*. Fray Andrés Ximénez la describe en la Iglesia Vieja, sin mencionar al Bosco aunque anotando que se trata de un tríptico: “[...] *siguiendo hacia el Altar Mayor, hay en la Pilastra del Arco que divide el Cuerpo de la Iglesia, una Tabla con puertas, que forman tres compartimientos, en la que se representa la Adoracion de los Reyes, muy bien acabada, con el Portal de Belén de prodigiosa imitación.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VIII, p. 113). En el mismo lugar la describe con detalle Antonio Ponz: “[...] *hay una Adoracion de los Reyes con sus puertecillas, firmada de Gerónimo Bosco. Es imposible darse cosa mas prolixa, ni caprichosa. Los mantos, túnicas, coronas, y lo demas perteneciente á los Reyes está adornado de tan menudísimas labores, que el miniador mas diligente no las alcanzaria en esta linea. Así es lo demas, como el portal en donde está Nuestra Señora, los pastores, ciertas historiejitas en el campo, y las figuras de las puertas; por lo qual son de disimular algunas ridiculeces del autor en esta, y en otras cosas suyas.*” (PONZ, 1788, C. IV, pp. 149-150).

<sup>1920</sup> A partir de la edición de 1667 sitúa en la celda baja del prior siete nuevos cuadros.

[...] Hanse puesto estos Quadros nuevamente los mas de ellos, y son en todos diez y nueve; vnos grandes, otros no tanto; pero dignos de que se miren con buena atencion todos. Vno ay que se tiene por original de **Leonardo de Vins**, que es de N. Señora, y Santa Isabel, del natural, con el Niño Jesvs, y es la misma inventiva del otro que està en el Capitulo del Vicario, que diximos era original del mismo Autor, solo que esta la significò con mas sombras; pero es famosa<sup>1921</sup>. Otra de Nuestra Señora con el Niño en los braços, que està mirando al Cielo; y otra de Adan, y Eva en el Paraiso, tambien dàn à entender son de Autores de buen gusto<sup>1922</sup>.

Ay tambien en esta Quadra, de vn Aleman, ò Flamenco llamado **Ioachimo**, vna Pintura, que es el milagro de los cinco mil hombres, que el Señor hartò en el Desierto, con los cinco Panes, y dos Pezes, tan bien repartida, y tan ingeniosamente, que casi se pueden contar todos<sup>1923</sup>: Y otra de nuestro Doctor San

<sup>1921</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fols. 85-85 vº; 1681, I, XII, fol. 70vº; 1698, I, XIII, fol. 85 vº). Bassegoda ha identificado esta pintura con una copia de Leonardo de Santa Ana, la Virgen y el Niño que aún hoy se conserva en El Escorial (P.N. Inv. nº 10014268), cuya procedencia no consta (vid. BASSEGODA, 2002, p. 288). Fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar, aludiendo también a la otra versión en el Capítulo del Vicario y suprimiendo el detalle de que lo “significò con mas sombras” (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 127). Seguramente se trata de la pintura que describe Bermejo en la Sacristía: “*María Santísima y santa Isabel con el Niño Dios jugando con un corderillo: figuras medianas, tenido por de Leonardo de Vinci.*” (BERMEJO, 1820, p. 86). Vicente Poleró la cataloga con el número 214 como “*copia de Vinci*” (vid. POLERÓ, 1857, p. 69).

<sup>1922</sup> (SANTOS, 1667, fol. 85 vº; 1681; 1698, L. I, D. XIII, fol. 85 vº). Según Bassegoda ninguna de estas dos pinturas, cuya procedencia no consta, ha podido ser identificada (vid. BASSEGODA, 2002, p. 288).

<sup>1923</sup> Esta pintura la menciona Francisco de los Santos en la Celda baja del Prior en todas las ediciones sin cambios significativos en la descripción (vid. SANTOS, 1667, fol. 85 vº; 1681; 1698, L. I, D. XIV, fol. 85 vº). Se ha identificado con la *Multiplificación de los panes y los peces*, de la escuela de Joachim Patinir, aún hoy en El Escorial (P.N. Inv. nº 10014744, vid. BASSEGODA, 2002, p. 289). Aparece documentado en el Monasterio en el inventario de la entrega sexta de 1593: “*Una tabla de pinçel al ollio del “Milagro de los Çinco Panes y dos Pezes”, con muchas figuras, lexos y paysaxes; tiene de alto vna bara y tres quartas y de ancho dos varas; en su marco, con molduras de madera, doradas y negras.*” (ZARCO, 1930, p. 39, nº 965, apunta Zarco que “*Se atribuía a Maestre Joachín.*”). Fray José de Sigüenza ya la menciona en la Celda baja del Prior: “*Otros cuadros hay de un alemán o flamenco llamado loachimo, la una pintura es el milagro de los cinco mil hombres que el Señor hartó en el desierto con los cinco panes y dos peces, y supo repartir tan ingeniosamente el cuadro, que poco menos los podemos contar todos.*” (SIGÜENZA, 1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 251). Quizá estuviera entre las otras “*pinturas antiguas flamencas [...] no se sabe cuyos son los unos ni los otros*” que se anotan en la Celda baja del Prior en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (vid. BOUZA, 2000, p. 66). Ximénez la menciona también en la Celda baja del Prior: “*en los Macizos que se forman entre las ventanas [...] de un Alemán, ó Flamenco, llamado Joachîn [...] está muy ingeniosamente repartida*” (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 127). Antonio Ponz intenta, sin éxito, precisar la atribución de la pintura, documentando su traslado a uno de los claustros menores: “*Se vén por las paredes algunos quadros, que son copias; pero el milagro de Pan, y Peces es de Joaquin, flamenco, que acaso será Joaquín Sandrat, célebre escritor, y pintor. \* Se ha mudado este cuadro á uno de los claustros del convento.\**” (PONZ, 1788, C. IV, pp. 169-170). Fray Damián Bermejo la describe en el Claustro principal alto: “*La historia de quando Jesucristo dió de comer, y sació á mas de cinco mil personas con cinco panes y dos peces, en donde se ve una multitud de figuras muy pequeñas; en tabla, por Joaquin Andratta.*” (BERMEJO, 1820, p. 229). Vicente Poleró en 1857 la cataloga con el número 374 y siguiendo a Ponz la atribuye erróneamente a Joachim von Sandrart (vid. POLERÓ, 1857, p. 96).

Geronimo, sacando la espina al Leon, entrambas al olio, de excelentes Paysages, aunque no de mucho dibujo<sup>1924</sup>.

---

[1667/ fol. 85vº]

[...] Las demàs, como son vn San Juan en el Desierto de Pathmos, y vn San Geronimo, y vn San Juan Bautista, y vn Nacimiento de Christo, son originales de **Don Sebastian de Herrera**, Maestro Mayor de las Reales Obras, cuyo ingenio y primorosa execucion, fue en todo de muy estimable vniversalidad<sup>1925</sup>. Vno que ay de los Reyes, y otros, son de Autores modernos. Ay tambien junto con estas Pinturas, siete Payses de muy buena eleccion, con que se compone esta Quadra muy curiosamente. Los Quadros que antes estavan aqui, se pusieron en otras Pieças<sup>1926</sup> [...].

---

<sup>1924</sup> Se ha identificado esta pintura con el *Paisaje con san Jerónimo* de Joachim Patinir hoy en el Museo del Prado (Cat. nº 1614), que cabría identificar con la pintura que se describe en el inventario de la entrega cuarta de 1584, la única con San Jerónimo en la que se precisa que está sacando la espina al león: “Una tabla al ollio de Sanct Hierónimo en la penitencia questá sacando la espina al león, figura muy pequeña, con lexos y paisaxes, buena mano; con molduras doradas y jaspeadas, con vna cortinilla de tafetán verde: tiene dos terçias de alto y de ancho onze dozavos. E.4.º, 98-99.” (ZARCO, 1930, nº 1.427, p. 79). Fray José de Sigüenza ya la describe en la Celda baja del Prior como obra del “alemán o flamenco llamado loachimo [...] nuestro Doctor San Jerónimo sacando la espina del pie al león; púsole en el desierto, y entre unos peñascos pelados, singularmente tomados al parecer del natural, que si hubieran los alemanes puesto tanto cuidado en saber el arte como en estos coloridos y labrado de munudencias, hubieran competido con los italianos, de quien están siempre tan lejos.” (SIGÜENZA, 1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 251). A partir de la edición de 1667 Francisco de los Santos no la vuelve a mencionar en ningún espacio del Monasterio, tampoco Ximénez, ni Ponz. Reaparece en 1820 en la *Descripción artística* de fray Damián Bermejo, situada en el Oratorio de la Enfermería y atribuida erróneamente a Joachim von Sandrart: “San Gerónimo en una chozuela sacando la espina al leon, de Joaquin Andratra.” (BERMEJO, 1820, p. 268). Tranferida al Museo del Prado en 1839, hasta el *Catálogo* de 1843 de Pedro de Madrazo no se considerará obra de Patinir (vid. SILVA MAROTO, 2007, p. 292-303, con un análisis completo de la pintura).

<sup>1925</sup> (SANTOS, 1667, fol. 85 vº; 1681; 1698, I, XIII, fol. 85 vº). Se han identificado tres de estas cuatro pinturas de Herrera Barnuevo, que aún se conservan en El Escorial, se trata del *San Juan en el desierto de Patmos* (P.N. Inv. nº 10014652) y su pareja *San Juan Bautista* (P.N. Inv. nº 10014771), citadas por fray Andrés Ximénez en la Celda alta del Prior: “Son ambos del natural, y de manera bizarra, labrados con todo acierto por don Sebastian de Herrera.” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 126). En el mismo lugar los menciona Antonio Ponz (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 163). Bermejo los sitúa en la Iglesia Vieja (vid. BERMEJO, 1820, pp. 207-208). Vicente Poleró cataloga el primero con el números 182, situándolo en el Claustro principal alto; y el segundo con el número 397, situándolo en la Sala Prioral (vid. POLERÓ, 1857, pp. 64 y 101). La otra pintura identificada de Herrera Barnuevo es el *San Jerónimo* (P.N. Inv. nº 10034681), que tanto Ximénez como Ponz mencionan entre las pinturas de la Celda baja del Prior (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 127; PONZ, 1788, C. IV, p. 170). Bermejo lo sitúa en el trascoro (vid. BERMEJO, 1820, p. 128) y Poleró lo cataloga con el número 126, situándolo en el Antecoro o Librería del Coro (vid. POLERÓ, 1857, p. 53). El cuadro que no ha podido ser identificado es el *Nacimiento de Cristo* que menciona Santos y que tanto Ximénez como Ponz citan todavía en la Celda baja del Prior, formando pareja con el *San Jerónimo* (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 127; PONZ, 1788, C. IV, p. 170), perdiéndose su pista a partir de entonces (vid. BASSEGODA, 2002, p. 291).

<sup>1926</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 85 vº; 1681; 1698, L. I, D. XIII, fol. 85 vº).

Según Bassegoda, Santos podría estar aludiendo a una doble serie de cuatro retratos reales y una de siete paisajes, de tal forma que se completarían los diecinueve cuadros que mencionaba al principio

---

## Obra Mosayca<sup>1927</sup>.

Otras ay, cuyos Autores se ignoran; y entre ellas vn San Geronimo de aquella manera antigua, que llamauan obra Mosayca, que es de varias Piedreçuelas, tan menudas como granos de anís: y de ellas, por ser de diferentes colores, hazen el rostro, el cauello, la ropa, y todo lo demas, assentandolas de por sí, que es obra de mucha paciencia, y tiempo.<sup>1928</sup> A vn lado està vn Estante de libros, y en medio de èl vn Cruzifixo con Nuestra Señora, y San Iuan, de lo bien executado, en Marfil, que se puede ver de este genero.<sup>1929</sup>

---

(vid. BASSEGODA, 2002, p. 287). En 1764 Ximénez ya no menciona los “Reyes” y simplemente anota que “Hay tambien junto con estas Pinturas, Países de muy buena eleccion, con que se compone esta Quadra muy curiosamente.” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 127).

<sup>1927</sup> Francisco de los Santos en 1667 lo sitúa en la Iglesia Vieja, sobre la silla del Prior, sirviendo de frontispicio: “En el testero de la parte de las ventanas, corresponden otros de muy buena formación, y inventiva. Son en todos cinco. En medio haze frontispizio a la silla prioral, un San Gerónimo, que es de aquella manera antigua, que llamavan mosayca, formada de varias pedreçuelas, tan menudas como granos de anís, y de ellas, por ser de diferentes colores, hazen el rostro, el cabello y la ropa, y todo lo demás, assentandolas de por sí, que es obra de mucha paciencia y tiempo.” (SANTOS, 1667, fol. 59 vº; 1681; 1698, L. I, D. XI, fol. 61).

<sup>1928</sup> Este mosaico con San Jerónimo, hoy desaparecido, fue un regalo de Francesco I de Medici a Felipe II, mencionándose en una carta que el Gran Duque de Toscana escribe al Rey católico en enero de 1585: “[...] un quadro di San Girolamo fatto in musayco che é tenuto molto bello [...]” (Citado en: MULCAHY, 1998, p. 173). La pieza se describe al año siguiente en El Escorial en el inventario de la entrega quinta: “Un quadro de musayco con sanct Hierónimo en la penitencia arrodillado, con vn Christo en la mano yzquierda y vna piedra en la derecha, con moldura de éuano y vna cortinilla de tafetán verde; que tiene cinco sesmas de alto y tres quartas escasas de ancho. E. 5.ª, 81.” (ZARCO, 1930, p. 16, nº 1.569). Fray José de Sigüenza lo menciona en la celda baja del Prior: “Vese también entre estas mismas pinturas un San Jerónimo de aquella manera de labrar antigua, que propiamente se llamaba obra mosaica, que es de varias pedrezuelas, tan menudas como unos granos de hinojo o anís, y de ellas, por ser de varios colores, hacen el rostro, el cabello, el ojo, la barba, la ropa, y cada cabello por sí, ora sea el color de las piedras, nativo o artificial, para labrar de estas piezas tan menudas, y asentarlas en un cuadro de media vara de alto y hacer una figura de un santo con su león, y otras menudencias que allí se ven era menester un año y un hombre de paciencia eterna, cosa, a mi parecer, de poco ingenio y de menos fruto: no han querido los hombres dejar de probarlo todo. De estas obras mosaicas dice que se ven ahora algunas en Roma, y muchas en Santa Sofía, templo principal un tiempo de Constantinopla, regalo y consuelo de la Iglesia griega y de aquellos Emperadores cristianos, ahora, por nuestros pecados y por su rebeldía e inobediencia a la Iglesia Romana, miserable mezquita de Mahoma. Escarmentemos en cabezas ajenas, pues hay tantas en quien.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, pp. 251-252). Francisco de los Santos en 1667 lo sitúa en la Iglesia Vieja, sobre la silla del Prior, sirviendo de frontispicio: “En el testero de la parte de las ventanas, corresponden otros de muy buena formación, y inventiva. Son en todos cinco. En medio haze frontispizio a la silla prioral, un San Gerónimo, que es de aquella manera antigua, que llamavan mosayca, formada de varias pedreçuelas, tan menudas como granos de anís, y de ellas, por ser de diferentes colores, hazen el rostro, el cabello y la ropa, y todo lo demás, assentandolas de por sí, que es obra de mucha paciencia y tiempo.” (SANTOS, 1667, fol. 59 vº; 1681; 1698, L. I, D. XI, fol. 61). Ximénez lo menciona en el mismo lugar repitiendo la descripción de Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VIII, p. 111), sobre la silla del Prior también lo cita Antonio Ponz: “[...] hecho en mosayco de piedrecitas con muy bello character, y dibuxo.” (PONZ, 1788, C. IV, p. 150). Anota Zarco Cuevas que la obra desapareció durante la invasión francesa, no habiéndose identificado en la actualidad (vid. ZARCO, 1930, vid supra; BASSEGODA, 2002, p. 206 y 286).

<sup>1929</sup> Fray José de Sigüenza también había mencionado el estante con libros sobre el que estaba el retablo de marfil: “Adornan también esta celda un estante con libros, y ocupa el vacío de una puerta grande que está en medio de la pared que hace división de los capítulos, cerrada porque tuviese más lugar la pieza;

Encima de este orden de Pinturas, se sigue otro de Retratos de Pontífices Romanos, embiados de Roma por excelentes<sup>1930</sup>.

### Bobeda.

La Cornixa<sup>1931</sup>, que corre encima de ellos por el contorno, es blanca; y de allí arriba la Bobeda pintada al fresco, con admirable hermosura. En el Quadro que haze enmedio de la altura, està la Historia

---

*en el medio de este estante, que por esto me acordé de él, está puesto, en uno como retablillo de ébano, un Crucifijo con Nuestra Señora y San Juan, la más acabada y bien labrada cosa en marfil que he visto de este género, aunque hay aquí mucho y muy bueno: no sé de cuyo maestro. Las figuras son como de una terciá.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 252). En el manuscrito original Sigüenza había escrito: "*un estante con libros que ocupa el vacío de una puerta grande condenada para que la pieza quedase mas abrigada [...]*" (BLASCO, 1999, t. II, p. 196, nota 69). Santos suprime el comentario de Sigüenza al cerramiento del vano principal de la Celda baja del Prior, ya que se corresponde en el otro lado con el altar de la *Oración del Huerto* de Tiziano. Ya en el Primer diseño de las Estampas de Herrera aparece esta puerta cerrada, así como la puerta pequeña del lado derecho, presentando el acceso a la Celda baja del Prior solo por la otra puerta pequeña, a la izquierda del altar. Con respecto al retablo de ébano con la Crucifixión, San Juan y la Virgen de marfil, ninguna de las piezas descritas en los inventarios de entregas se corresponde exactamente con la descripción que da Sigüenza y recoge Santos en todas sus ediciones (vid. SANTOS, 1667; 1681; 1698, L. I, D. XII, fol. 85 vº). Quizá el "*retablico*" se montó con parte de las figuras de marfil que se describen en la entrega sexta de 1593: "*Una figura de Christo nuestro Señor, poco más de vna quarta de alto, y otra figura de nuestra Señora y otra de sanct Joan y otra de la Magdalena, vn poco menores que la del Christo, todas de bulto de marphil para poner en vn Calbario.*" (ZARCO, 1930, nº 1.554, p. 104). Fray Andrés Ximénez lo menciona en el mismo lugar repitiendo el comentario de Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 127) y como apunta Portela Sandoval a partir de entonces "*nada se sabe de su existencia posterior*" (vid. PORTELA, 1994, p. 232).

<sup>1930</sup> La fuente utilizada por Santos es Sigüenza: "*Encima de este orden de pinturas se sigue otro de retratos de Pontífices romanos bien copiados, enviados de Roma a Su Majestad por excelentes.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 252). Se trata de parte de la serie de retratos de Papas, santos, beatos y hombres doctos, remitida a Felipe II desde Roma a partir de 1587, por el dominico fray Alfonso Chacón (vid. ANDRÉS, 1964, pp. 361-362; y la *Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587* [BMSLE, Ms. a. IV. 23] en: ANDRÉS, 1965, pp. 127-158). La serie iba destinada a la Biblioteca del Monasterio, instalándose finalmente en la llamada "Librería Alta". Los retratos del Papa reinante Clemente VIII y de su inmediato predecesor Urbano VII, son los únicos de autor conocido: el flamenco Justus Tilens o Tiel, el cual hizo dos copias, una para la Librería y otra para la Celda baja del Prior, como se documenta en el inventario de la entrega sexta de 1593: "*Quatro retratos de pinçel al ollio sobre lienço, del pecho arriba; los dos del papa Clemente, que al presente es, y los otros dos del papa Hurbano, hechos después de fallecido; vestidos todos de colorado; que hizo Justo Tilens; los dos para la Librería del dicho Monasterio, y los otros dos para la Çelda Prioral; en sus marcos, con molduras doradas y negras; tienen de alto a honze dozavos y de ancho dos terçias escasas.*" (ZARCO, 1930, nº 990-993, p. 43). A partir de la edición de 1667 Santos ya no menciona en la Celda baja del Prior, los retratos de Pontífices, cuyo número ni Sigüenza ni él habían precisado, apuntando que "*Los Quadros que antes estavan aquí, se pusieron en otras Pieças*". Podrían tratarse de los "*dos retratos de Pontífices*" que a partir de 1667 Santos menciona en la Portería, colocados a los lados de "*una imagen de Nuestro Salvador*" situada en el frontispicio del altar del testero sur, en donde estaba el cuadro de *Abrahán y los tres ángeles* de Navarrete (vid. SANTOS, 1667, fol. 55; 1681, 1698, L. I, D. XI, fol. 57). Allí también los menciona Ximénez: "*Sobre el Altar se forma un Frontispicio pequeño, y en èl se ve una Imagen de nuestro Salvador muy devota; y sobre la Cornisa por todo el contorno hay repartidos algunos Quadros muy buenos, que los mas son Retratos de Pontífices.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. II, p. 45). En la relación de 1776 atribuida a Ceán Bermúdez se mencionan en la Portería, sobre la cornisa, dos retratos de papas (vid. CEÁN [1776] 1962, p. 252) y también Antonio Ponz: "*algunos retratos de Papas sobre la cornisa*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 102). Según Bassegoda en la actualidad no se han podido identificar (vid. BASSEGODA, 2002, p. 339).

<sup>1931</sup> A partir de la segunda edición: «*Luego de la Cornija arriba [...]*» (1667, fol. 85vº. Idem: 1681, fol. 70vº; 1698, fol. 85vº).

del Iuizio, que hizo Salomon entre aquellas dos mugeres, [**«Iuizio de Salomon».**] que la vna por auer ahogado su hijo durmiendo, queria alçarse con el de la otra: obra de vn Francisco de Urbino Italiano, de grande ingenio. Por el contorno ay excelentes Follages, y en las Lunetas, y Encasamentos, algunas Figuras de Profetas: y en vnas Medallas de oro los quatro Euangelistas, y las / **[1657, fol. 69 vº]** las virtudes Morales, y Teologales, en otros Nichos, todo de lindo meneo, y aptitud, y de grandissima velleza para esta Quadra<sup>1932</sup>. El suelo està de losas de Marmol pardo, y blanco, como los Claustros, y los Capítulos, hechos sus compartimientos, con que toda parece vn Ioyel<sup>1933</sup>.

<sup>1932</sup> Ya Herrera había mencionado la decoración de la bóveda en el comentario al Primer Diseño de las Estampas: "*Quadra baxa del Prior, esta es vna pieça, ornada el techo, que es de boueda de historias de la sagrada Escripura, y otras pinturas hechas con varios compartimientos y colores.*" (HERRERA [1589] 1998, fol. 10). Fray José de Sigüenza: "*La cornija que corre luego encima de ellos [los retratos de Pontífices] por toda esta cuadra es también blanca, de estuque, y de allí arriba toda la bóveda está como dicen, de oro y azul; tiene una pintura al fresco y un grutesco excelente, con grande estudio labrado, obra de un Francisco de Urbino, italiano, que desde mancebo se vino a España y se casó en Segovia, llevaba principio de ser de los muy valientes, y de mucho estudio lo prometía y el buen ingenio o índole que le había dado el cielo. Murióse luego en acabando esta obra, y así no nos quedó de sus cosas más de esta de que se puede hacer memoria. Los compartimientos de esta cuadra son como los que dijimos del zaguán de los dos capítulos, o el otro por mejor decir como éste, porque fue el primero y el otro no más de imitación, que, aunque es muy bueno, no tiene comparación. En el cuadro que hace en medio de la bóveda, sustentada, como dije, con aquellos ocho términos o cariatas, está la historia del juicio que hizo Salomón entre aquellas dos mujeres vendederas o mesoneras, que la una, por ahogado su hijo durmiendo, quería alzarse con el de la otra compañera. Declaró admirable el efecto y el vivo sentimiento de la madre, que gozar ella de la parte le había de rasgar las entrañas. Está la ansiada mujer derribada en tierra, enclavijadas las manos, en hábito de persona afligidísima, que mueve a compasión a los que la ven pintada, que haría la viva. La figura del sabio Rey y todo el meneo, excelente historia, muy a propósito para celda de Perlados, para que en ella aprendan a pedir sabiduría y conocimiento de mil casos que es menester venga la prudencia del Cielo. Por el contorno hay excelentes follajes. En las lunetas y encasamentos hay algunas figuras de Profetas, y en unas medallas de oro, los cuatro Evangelistas en cuatro ángulos o pichinas de la bóveda. Y las Virtudes Morales y Teologales, repartidas en otros encasamentos, todo de lindo meneo y aptitud, labrado con excelencia.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, pp. 252-253). En el manuscrito original Sigüenza había escrito sobre una frase con tachaduras: "*labrado por un Urbino italiano que no se como se llamaba [...]*" (cfr. BLASCO, 1999, t. II, p. 196, nota 72). Según la documentación conservada Francesco de Urbino llega a España procedente de Génova en 1569 de la mano de su maestro Giovanni Battista Castello "el Bergamasco", para trabajar en la decoración de la Torre Nueva del Alcázar de Madrid, después de 1570 participa en la decoración de la Sala del Tesoro, en la Sala de Alabastro del Palacio Real de Valsain, así como en la Real Casa del Bosque de Segovia, ciudad en donde como recuerda Sigüenza contrae matrimonio. En abril de 1575 se establece en El Escorial como "*pintor de Su Magestad*" hasta su muerte el 30 de diciembre de 1582. Como apunta Sigüenza y recoge Santos, debió ser el responsable del proyecto decorativo de la Celda baja del Prior, aunque no existen apoyos documentales que lo confirmen, colaborando probablemente en la ejecución de las pinturas su hermano: Giovanni Maria de Urbino y su suegro: el dorador Francesco de Viana y Nicola Granello. El tema central de la bóveda esta fechado en 1581, año que aparece en números romanos en la base del trono de Salomón, entre el 22 de diciembre de 1581 y el 16 de julio de 1582 está documentada la participación de Urbino en los frescos de la antesacristía, junto a Nicola Granello y Francesco de Viana y en el mismo año comienza por encargo de Felipe II la decoración de la bóveda del coro junto a Granello y Fabrizio Castello. Cfr. CEÁN, 1800, vol. V, pp. 95-96; ZARCO, 1932, p. 163-173; Para un análisis del tema de Salomón en relación con Felipe II, *vid.* OSTEN SACKEN [1979] 1984, p. 129. Ximénez repite a Santos sin novedades, suprimiendo la expresión "*lindo meneo, y aptitud*" (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, p. 127). También describen la pintura Antonio Ponz (*vid.* PONZ, 1788, p. 169 y BERMEJO, 1820, pp. 247-248).

<sup>1933</sup> Santos sigue en todo el orden del discurso pautado por Sigüenza: "*Finalmente, la pieza toda es bellísima; está el suelo de losas de mármol pardo y blanco, como los claustros y los capítulos, hechos*

### Celda alta del Prior.

Desde aqui por vna Escalera clara, y anchurosa<sup>1934</sup>, se sube à la Celda alta del Prior, en que ay mucho que admirar, por su grandeza, y adornos. Tiene dos Quadras: la vna cae encima de la que hemos dicho, muy espaciosa<sup>1935</sup>, y capaz, con mucho Ventanage à las dos vandas, de Oriente, y Mediodia, desde donde se decubre vna vista de grande variedad, Arboledas, Estanques, Iardines, Fuentes, y mas à lo lexos, Poblaciones, Lugares, Campos, y Riscos, por todas partes, que hazen mucha diferencia, en lo agradable de estos Payses<sup>1936</sup>. Son las Ventanas seis à cada lado, vnas sobre otras; y el adorno de la Quadra, excelente por extremo, y de religiosa, y graue composicion<sup>1937</sup>.

### Pinturas<sup>1938</sup>.

---

compartimientos." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 253). También Herrera había mencionado el solado: "El solado de esta pieça es de marmol pardo y blanco con compartimientos" (HERRERA [1589] 1998, fol. 10).

<sup>1934</sup> A partir de la segunda edición: «[...] Escalera clara, y de bastante anchura, se sube [...]» (1667, fol. 86. *Idem*: 1681, fol. 71; 1698, fol. 86).

<sup>1935</sup> A partir de la segunda edición: «Es muy espaciosa [...]» (1667, fol. 86. *Idem*: 1681, fol. 71; 1698, fol. 86).

<sup>1936</sup> A partir de la segunda edición: «[...] de los Países» (1667, fol. 86. *Idem*: 1681, fol. 71; 1698, fol. 86).

<sup>1937</sup> A partir de la segunda edición cambia el orden: «[...] y de graue, y Religiosa composicion» (1667, fol. 86. *Idem*: 1681, fol. 71; 1698, fol. 86). Herrera señala con la letra "I" la Celda alta del Prior, en el *Segundo Diseño*: "Çelda del Prior" (HERRERA [1589] 1998, fol. 16 vº). La fuente utilizada por Santos para describir este espacio arquitectónico es de nuevo el Discurso VI de fray José de Sigüenza: "Desde esta celda se sube, por una escalera que aunque es de las que llaman hurtadas tiene harta anchura y alegría, a la celda alta del mismo Prior, y aún hasta lo más alto de aquella torre. Tiene dos cuadras esta celda: la una cae encima de las que hemos dicho, pieza espaciosa y alegre, con muchas ventanas a las dos bandas de Mediodía y Oriente; seis bajas y seis altas, de donde se descubre una vista muy tendida y varia, haciendo diversos lejos y cercas, donde se ven arboledas y estanques y gran copia de jardines, flores y fuentes por todas partes." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 253). En la edición de 1667, Santos repite lo dicho diez años antes (*vid.* SANTOS, 1667, fol. 86), pero a partir de la edición de 1681 altera la descripción, la "escalera anchurosa" pasa a ser de "bastante anchura" y después de mencionar el vistoso panorama que se descubre, rectifica el número de ventanas que pasan de seis a tres, es decir omite las del registro superior que habían quedado embebidas en la nueva bóveda construida tras el incendio de 1671 cuya mención incluye ahora: "Son las ventanas tres à cada lado. El adorno de esta Quadra, y la Bobeda es excelente por extremo, y de grave, y Religiosa composicion, que reparada de la ruina que padeciò tambien en el incendio, es de lo bueno que ay." (SANTOS, 1681, fol. 86; *Idem*: 1698, L. IV, D. XIII, fol. 86). En la *Quarta Parte de la Historia de la Orden*, Francisco de los Santos describe con detalle el momento en que las llamas consumieron la Torre del Prior que se derrumbó literalmente sobre la Celda alta del Prior: "Caída, y abrasada la Torre, baxò el fuego à la Celda Prioral, y la dexò en el mismo lastimoso estado [...]" (SANTOS, 1680, fol. 223). En 1675 la Celda estaba ya reconstruida en su totalidad, Santos anota entonces con detalle los cambios introducidos en la estructura y decoración de su arquitectura: "La Celda Prioral, que es de Oficio, à los treinta pies en la Torre del Claustro principal, que mira à Oriente, y Mediodia, quedò muy perfecta, y acabada, con Bobeda de mucha obra, y hermosura, cuyo medio ocupa vn Floron dorado; las Paredes muy blancas con caídas grandes de Azulejos, de los quales se compone tambien el Pauimento, repartidos por todo el Solado con mucho orden entre los ladrillos, y en medio vna flor muy dilatada, y curiosa, y de mucha variedad de colores." (SANTOS, 1680, fol. 257). Santos no menciona en las ediciones de 1681 y 1698 de la *Descripción*, el nuevo florón dorado de la bóveda, ni la flor de azulejos de colores del pavimento, acaso por discrección, teniendo en cuenta que por entonces él mismo disfrutaba de la lujosa Celda, como Prior del Monasterio designado por Carlos II en dos trienios consecutivos, de 1681 a 1687 y de nuevo de 1697-1699.

<sup>1938</sup> La decoración pictórica de la Celda alta del Prior presenta a lo largo del siglo XVII multitud de cambios que ponen de manifiesto la evolución del gusto de la época, predominaron siempre las series temáticas con un carácter decorativo, sin que en ningún momento fuera objeto de una instalación

Sobre los Azulejos que suben quatro pies en alto, están por todo el contorno repartidos, Retratos enteros de Reyes, dos en cada lado, como son Don Enrique Tercero, Don Iuan el Segundo, Don Fernando el Catholico, Don Felipe el Primero, el Hermoso, el Emperador Carlos Quinto, Don Philipo Segundo su Hijo, Don Felipe Tercero, y Don Felipe Quarto<sup>1939</sup>.

En el segundo orden de Quadros mas arriba, están significadas las edades, desde la infancia à la decrepitud, de lindos Paysages Flamencos<sup>1940</sup>: y entre ellos ay otros del Diluvio del **Basan**, siempre

---

modélica, como sucedió con el Aula de Moral o el Camarín de las Reliquias (*cfr.* GARCÍA FRÍAS, 2001, pp. 401-405; BASSEGODA, 2002, pp. 292-294).

<sup>1939</sup> En 1605 Fray José de Sigüenza mencionaba ya los retratos de Carlos V y Felipe II instalados en la Celda alta del Prior: “[...] *están dos retratos, enteros y en pie, de los grandes Monarcas el Emperador Carlos V y don Felipe II, su hijo, entrambos casi de una edad, los hábitos diferentes. El Emperador, con las galas y atavío que en su tiempo se usaban, que, aunque ha menos de cien años (porque él está de edad de veintisiete o veintiocho), parecen de ahora mil, según son diferentes de las que vemos. El Rey está armado de la misma edad y forma que se halló sobre San Quintín.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 253). El de Carlos V parece identificarse con el que se describe en el inventario de la entrega cuarta de 1584: “*Un Retrato entero del Emperador Don Carlos, nuestro Señor, en lienço, al ollio, que parece de hedad de treynta años, vestido de negro, con vn capotillo forrado en lobos çerbales en su marco; tiene de alto dos baras y media y de ancho vara y siete dozavos. E. 4.ª, 115.*” (ZARCO, 1930, nº 1.015, p. 46). Carmen García Frías identifica esta pintura con la que hoy se encuentra en el Palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca (P.N. Inv. nº 10018673) copia de taller del retrato original de Jakob Seisenegger de 1532 (*vid.* GARCÍA FRÍAS, 2001, pp. 401-402). Bassegoda por su parte ha propuesto identificar el cuadro con el *Retrato de Carlos V armado* atribuido a Juan Pantoja de la Cruz (Museo del Prado, Cat. nº 1033. Inv. Gen. nº 290, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 295), copia de mayores dimensiones del original de Pantoja colocado en la Biblioteca del Monasterio (P.N. Inv. nº 10034482), y que considera más lógico compañero del contiguo *Retrato de Felipe II* con la armadura de San Quintín, identificado con el célebre de Antonio Moro pintado en Bruselasa a finales de 1557 (El Escorial, P.N. Inv. nº 10014146; POLERÓ, 1857, nº 420, p. 105). Aunque curiosamente Sigüenza no menciona a Moro, su nombre ya figura en el inventario de la entrega segunda de 1576: “*Un retrato entero del Rey Don Phelippe nuestro señor armado, con mangas de malla y coselete, con vn bastón en la mano, y banda roja, con botas y espuelas y calças blancas, de pinzel sobre lienzo, de mano de Antonio Moro, puesto en su marco de madera, dorado y pintado de azul; que tiene dos varas y dos tercias de alto y bara y media de ancho; es retrato de la manera que andaua quando la guerra de Sant Quintín. E. 2.ª, 60.*” (ZARCO, 1930, pp. 37-38, nº 951). El testimonio de fray Andrés Ximénez en 1764 parece que viene a apoyar la identificación de Bassegoda en lo que al Carlos V se refiere, pues documenta la permanencia de los dos retratos (de ser los mismos) en la Celda alta del Prior: “*dos Retratos de Cuerpo entero; el uno de Carlos Quinto; y el otro de Felipe Segundo, de mano de Juan Pantoja; están muy bizarros y delineados con lindo ayre.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 124).

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII se fueron aumentando los retratos reales conformando una serie genealógica que iniciaba con Enrique III Trastámara y terminaba con Felipe IV. Se trata del montaje que describe Santos en las ediciones de 1657 y 1667 (SANTOS, 1667, fol. 86 vº) pero que ya estaba dispuesto desde mediados de siglo, como documenta el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650): “*Todo lo demás que ay en esta celda son retratos de reyes, desde don Enrique tercero hasta el rey nuestro señor Philipp 4, que Dios guarde, y son de diferentes manos.*” (BOUZA, 2000, p. 66). Para un análisis del valor de los retratos reales en El Escorial, cuya presencia en la Celda del Prior venía a subrayar, entre otras cosas, la designación por parte del monarca del superior de los jerónimos escurialenses, *vid.* GARCÍA FRÍAS, 1999, pp. 395-419.

<sup>1940</sup> La vaga mención de Francisco de los Santos a estos paisajes se completa gracias a fray José de Sigüenza, el cual menciona dos series con el mismo tema sin atribución alguna, una al temple, de la cual da las medidas y otra al óleo: “*Encima de los cajones y estantes de libros hay dos órdenes de lienzos o cuadros de pintura, porque tiene más de veinticinco pies en alto. Unos de éstos son al temple y flamencos, de lindos paisajes, en que se va significando el discurso de la vida del hombre por sus edades, desde la infancia a la decrepita. [...] Los cuadros del orden más alto son al óleo, de algún excelente maestro, en que también están pintadas las edades del mismo hombre con mucho mayor arte y primor,*



celebrado<sup>1941</sup>, y Retratos de Pontífices<sup>1942</sup>, con otros Payses, y Quadros de deuocion, de insignes Maestros, que llenan las Paredes hasta la altura, que es de mas de veinte y cinco pies [7 m.], puestos en hermosa

---

porque aquí las figuras son mayores y el principal intento de la pintura, que en los otros son pequeñas, y lo principal son las verduras y países.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 254). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se precisa que cada serie constaba de seis cuadros, atribuyéndose a Durero los realizados al temple: “Ay seis países famosos al temple de mano de Alberto Durero en que está pintadas las edades del hombre. Ay otros seis famosos pintados al olio en que también están pintadas las edades del hombre, no se sabe cuyos son.” (BOUZA, 2000, p. 66). Quizá la serie al óleo puede identificarse con la que procedente de la colección de Don Juan de Austria se menciona en el inventario de la entrega cuarta de 1584: “Cinco lienços de pinçel al oillio de la Vida del hombre: el vno de dos baras y media de largo y de ancho bara y media; otro de tres baras y media de largo y de ancho bara y siete dozabos; otro de tres baras de largo y vara y media de ancho; otro de dos baras y tres quartas de largo y bara y terçia de ancho; el otro de dos baras y tres quartas de largo y vara y terçia de ancho: fueron del señor don Juan de Austria. E. 4.<sup>a</sup>, 102.” (ZARCO, 1930, nº 1.492, p. 93). La serie al temple quizá estaría entre los “Ciento quarenta lienços de Flandes al temple, de Diuersas historias y figuras [...] con paysaxes y otros de historias y figuras solas” que se mencionan en el inventario de la entrega sexta de 1593 (vid. ZARCO, 1930, nº 1.488, p. 92).

<sup>1941</sup> Ya Sigüenza documenta la presencia en la Celda alta del Prior de la serie del Diluvio de Bassano: “[...] por las otras dos paredes, está aquella famosa historia del Diluvio, de mano del Basán, que con razón la estiman en tanto, aunque aquí, por estar tan alta, no se goza bien.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 254), que describe con elogios en el Discurso XVII, distinguiendo otra copia de la serie, de menor calidad, en la Galería de la Infanta: “Del Basán, que por otro nombre se llama Jacobo Ponte, que tiene buen lugar entre los valientes maestros, aunque también de la escuela de Tiziano, hay muchos cuadros excelentes; sería negocio largo hacer minuta de ellos. En particular, aquellos cuatro cuadros del Diluvio, tan celebrados por la invención y la multitud y variedad de animales que puso en ellos, en que tuvo singular gracia; unos están de su propia mano, en la celda del Prior, tan altos que no se gozan; otros están copiados en la galería que llaman de la señora Infanta, que se les ve bien la diferencia. Vivió mucho tiempo el Basán (según me refirió Peregrino) en una de aquellas aldeas junto a Venecia, y gustó de pintar cuanto en las casas de aquellos labradores había: la yegua, el asno, el buey, el gallo, la gallina, las ánades, los calderos y cazos y cuanto en casa de un labrador puede verse, con tanta propiedad y gracia que hace reír y recrea mucho la vista.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 254). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se menciona la serie que colgaba en la Celda alta del Prior, precisándose el número de cuadros que la componían: “Ay quatro quadros del Basán en que está pintado el diluvio.” (BOUZA, 2000, p. 66). En la edición de 1667, Santos vuelve a mencionar la serie del Diluvio en la Celda alta del Prior (vid. SANTOS, 1667, fol. 86), a partir de la edición de 1681 suprime cualquier comentario a las pinturas, mencionando en la Quadra del Mediodía sobre las puertas, dos cuadros: “originales del Basan, historias de Abraham y del Dilubio.” (SANTOS, 1681, fol. 82 vº; 1698, L. IV, D. fol. 97 vº). La copia de la serie que Sigüenza comenta en la Galería de la Infanta, la menciona Santos en el mismo lugar en todas las ediciones: “Los del Basan son Copias de los del Diluvio, vnos; otros Originales famosos” (SANTOS, 1657, L. I, D. XIV, fol. 80. Idem: 1667; 1681; 1698, L. I, D. XVI, fol. 95). En los inventarios de las entregas se refieren por lo menos dos grupos de lienzos con el tema del Diluvio, sin especificar autoría, en la entrega cuarta de 1584: “Quatro lienços de pintura al oillio del Arca de Noe, en marcos ... tiene [n] de alto cada vno bara y tres quartas y de ancho dos baras y terçia. Entrega.” (ZARCO, 1930, nº 1.041-1.044, p. 50); y en la entrega sexta de 1593: “Cinco lienços de pintura al oillio, del Dilubio y Arca de Noe, con molduras doradas, todos de vn tamaño: tienen de largo a dos baras y siete dozabos y de alto dos baras.” (ZARCO, 1930, nº 1.036-1.040, p. 50). En 1971 Juan José Luna redescubrió en un desván del Monasterio, cuatro lienzos bassanescos sobre el Diluvio, muy estropeados y de calidad mediana, que no habían sido catalogados por Poleró en 1857 (vid. LUNA, 1971, pp.323-336), se trata de: *Noé y su familia fabricando el arca* (P.N. Inv. nº 10014843); *Entrada de los animales en el arca* (P.N. Inv. nº 10014847); *El diluvio universal* (P.N. Inv. nº 10014842); *La oración de Noé* (P.N. Inv. nº 10004092). La serie se componía de un quinto cuadro, que era el primero en sentido cronológico, conocido con el ambiguo título de *Velada en la aldea* o *Aparición de Dios a Noé* (P.N. Inv. nº 10034409; Poleró, nº 384). Bassegoda considera que los cuatro lienzos encontrados por Luna, deben ser los que colgaban de la Celda alta del Prior (vid. BASSEGODA, 2002, pp. 296-298), aunque Sigüenza es preciso en apuntar que los de peor calidad eran los que estaban en la Galería de la Infanta. Tanto Luna como Checa consideran

correspondencia<sup>1943</sup>. Vno de estos Quadros es vn Eccehomo del **Ticiano**, de lo bueno que pintò.<sup>1944</sup> Y otro, vna famosa Copia, Historia de la Anunciada, que en Florencia muestran con tantos velos, que igualan

que Santos en 1657 no menciona los lienzos del Diluvio en la Celda alta del Prior, e interpretan que cuando en la Galería de la Infanta el jerónimo dice: “*Los del Basan son Copias de los del Diluvio, vnos; otros Originales famosos*”, se deduce que las dos series del Diluvio, original y copia, mencionadas por Sigüenza, se habrían mezclado (vid. CHECA, 1994, p. 307). Quizá cabría plantear la hipótesis de que la serie “original”, de mejor calidad, que comenta Sigüenza en la Celda alta del Prior y que Santos sí que menciona hasta la edición de 1667, pereció en el incendio de 1671, lo que explicaría que a partir de 1681 ya no la mencione Santos. Pensemos además que los lienzos colgaban del registro más alto de la pared en donde se contemplaban con dificultad, como se queja en dos ocasiones Sigüenza, siendo por tanto las pinturas de rescate más dificultoso. Parece más lógico pensar que los lienzos reencontrados en el desván fueron las copias “*que se les ve bien la diferencia*”, que junto a los cuadros del Bosco y otros originales de Bassano (no necesariamente de la misma serie), componían la Galería de la Infanta, hasta que ésta fue compartimentada y “tapizada” en época borbónica. Para un análisis de la importancia de la influencia de la pintura de los Bassano en la España del Siglo de Oro, vid. FALOMIR, 2001.

<sup>1942</sup> Seguramente se trata de parte de alguna de las series de retratos de pontífices, santos, beatos y hombres doctos, encargadas por Felipe II, como los que colgaban en la Celda baja del Prior (vid. *supra*: nota 55, pp. 79-80). Santos los menciona también en 1667 desapareciendo a partir de la edición de 1681 (vid. SANTOS, 1667, fol. 82 vº). Quizá estarían entre los que se mencionan en la entrega cuarta de 1584: “*Veynte y quatro Retratos de medio cuerpo en lienço al ollio, de los húltimos veynte y quatro Papas [...] puestos todos los dichos retratos sobre tabla, con molduras doradas y azules; tiene de alto cada vno siete ochauas y de ancho tres quartas. E.4.ª, 115-116.*” (ZARCO, 1930, nº 1.463, pp. 84-85). Nada dice Santos de dos retratos de santos que mencionaba Sigüenza en 1605: “*Hay también algunos retratos de personas santas que florecieron entre nosotros ayer, como el del padre fray Luis Beltrán, de la Orden de Santo Domingo, y el padre fray Nicolás Factor, de la de San Francisco; dejó otras muchas imágenes de mucha perfección y devoción y de insignes maestros, que enriquecieran otra cualquier casa donde estuvieran.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 253). Estas dos pinturas se identifican claramente en el inventario de la entrega quinta de 1586: “*Un lienço de pinçel al ollio, con vn retrato de medio cuerpo de Fray Luis Beltrán, de la Orden de sancto Domingo, con vn Christo en la mano izquierda y vnos letreros de letras doradas y en vnos çírculos dorados questán en lo alto: en el vno el nombre de Jesús y en el otro de María, con molduras de madera doradas de oro brunido y azul...; tiene de alto vara y sesma y de ancho vna vara.*” (ZARCO, 1930, nº 1.465, p. 85); “*Un lienço de pinçel al ollio, retrato de Fray Pedro Niculas Factor, de la Orden de sanct Francisco, con su marco con molduras doradas; que tiene de alto bara y terçia y de ancho vara y sesma.*” (ZARCO, 1930, nº 1.467, p. 85). Hacia 1650 estos dos retratos estaban en el dormitorio del Prior según el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda, atribuidos a Luca Cambiaso: “*Encima de la puerta del oratorio está un San Francisco y enfrente dél un retrato del beato fray Luis Beltrán, son ambos de Luqueto.*” (BOUZA, 2000, p. 67).

<sup>1943</sup> Entre las obras de devoción seguramente estaría la serie mariana que mencionaba Sigüenza en 1605: “*Otros son de Nuestra Señora, en cinco cuadros de muy buena invención y devoción; tienen unos ángeles en las manos unos paños en que le muestran todos los misterios de su Rosario, que de aquella suerte de pintura son de lo muy bueno.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 254). Repite lo mismo en la edición de 1667 (vid. SANTOS, 1667, fol. 82 vº) y a partir de la edición de 1681 ya no menciona las pinturas ni tampoco la altura de los 25 pies de la Celda, debido a que había disminuido al cubrirse con la nueva bóveda construida tras el incendio de 1671.

<sup>1944</sup> En la edición de 1667 Francisco de los Santos cita en el mismo lugar este *Ecce Homo* de Tiziano, que ya no menciona a partir de la edición de 1681 (vid. SANTOS, 1667, fol. 86). Podría tratarse de la misma pintura que Sigüenza menciona en la Sacristía emparejada con una *Dolorosa* también de Tiziano: “*Hay otra figura de nuestro Redentor, que solemos llamar Ecce Homo, y la Santísima Madre que le está mirando en otro cuadro, de que también andan infinitas estampas y copias.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 372). Se trataría del *Ecce Homo* pintado sobre pizarra y ofrecido por Tiziano a Carlos V en 1548 (Museo del Prado, Cat. nº 437). Su pareja sería la *Dolorosa con las manos separadas* pintada por Tiziano sobre mármol y entregada al Emperador en Bruselas en 1554 (Museo del Prado, Cat. nº 444). Según los inventarios ambas obras viajaron hasta Yuste, figurando el *Ecce Homo* emparejado durante un tiempo con una *Dolorosa* de Coxcie hoy perdida, como se anota en la entrega primera de abril de 1574 que consigna la llegada de las obras a El Escorial, emparejándose definitivamente los dos Tizianos

à los dias de la Semana. Este estaua antes en la Ante-Sacristia. El Rostro de nues- / [1657, fol. 70] nuestra Señora, estan diuino y perfecto, que causa amor, y reuerencia. Y el del Angel està con su disposicion, mostrando estos efectos marauillosamente.<sup>1945</sup> Hazen todos estos Quadros grande adorno à esta Pieça: y juntamente vnos Escritorios, que estàn repartidos por ella, y Bufetes, y Sillas<sup>1946</sup>.

pintados sobre piedra que se inventarían juntos: “*Dos Imágenes: la vna de Christo nuestro Señor, la otra de Nuestra Señora, en piedra; que fueron del Emperador nuestro Señor; ciérranse la vna con la otra; son de mano de Tiziano; de medio cuerpo arriba, puestas en sus marcos dorados; tienen de alto tres pies y vn quarto y de ancho dos y tres quartas. E. 1.ª, 197-198. La imagen de Nuestra Señora era de Maestre Miguel.*” (ZARCO, 1930, nº 1.000, p. 44). Calvo Serraller en 1981 identificó el *Ecce Homo* descrito por Sigüenza en la Sacristía con el nº 437 del Prado, apuntando que su compañera pudiera ser la *Dolorosa con las manos juntas* (Museo del Prado, Cat. nº 443) pintado sobre tabla (vid. CALVO SERRALLER, 1981, p. 133). Fernando Checa por su parte considera que los cuadros que menciona Sigüenza no podían ser los del Prado, sino “*una pareja hoy perdida, que conocemos a través de las estampas de Bertelli*” (CHECA, 1994, p. 247), ya que tanto el *Ecce Homo* como su compañera fueron trasladados en vida de Felipe II al Alcázar de Madrid en donde aparecen documentados en diferentes lugares de 1600 a 1700 (vid. CHECA, 1994, p. 247). Bassegoda rechaza la posibilidad de que las pinturas entregadas en el Monasterio en 1574 se trasladaran al Alcázar de Madrid ya que los cuadros pasaron a ser propiedad de los monjes. Identifica el *Ecce Homo* que menciona Santos con el nº 437 del Prado, el mismo que habría visto Sigüenza en la Sacristía y que se habría trasladado a la Celda alta del Prior ya hacia 1650 como se documenta en el Manuscrito de la Biblioteca de Ajuda, precisando el lugar que ocupaba: “*Ay un Ecce Homo del Ticiano y éste está encima de la ventana de las tres que miran a oriente.*” (BOUZA, 2000, p. 66). Bassegoda arriesga la hipótesis de que en la Celda alta del Prior habría estado también la *Dolorosa con las manos abiertas*, aunque ni Santos ni el Manuscrito de Ajuda la mencionan (vid. BASSEGODA, 2002, p. 299-301). Aunque Santos a partir de 1681 no vuelve a mencionar el *Ecce Homo*, las dos pinturas reaparecen juntas en la *Descripción* de fray Andrés Ximénez de 1764, colocadas en el Claustro alto: “*En los Testeros de los dos Cañones, que abrazan la Escalera principal [...] un Ecce-Homo, y una nuestra Señora de la Soledad: el Divino Señor, expresado excelentemente: la Reyna Soberana, con rostro tan afligido, que infunde compasión en el corazon mas duro; representase como mirando á su Diuino Hijo, lastimada y llorosa, en una accion que significa bellamente estos afectos. Son ambas del célebre Ticiano, y están executadas con particular cuidado, y acierto.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. V, pp. 75-76). En el mismo lugar las menciona Antonio Ponz desde 1773, precisando que estaban pintadas sobre pizarra: “[...] á uno, y otro lado de la escalera se vén dos bellísimas figuras de medio cuerpo, grandemente conservadas, y muy expresivas: son un Ecce-Homo, y una Dolorosa de mano del Ticiano. Su buena conservacion puede consistir en estar pintadas sobre pizarra.” (PONZ, 1788, C. IV, p. 120). En el manuscrito de 1776 atribuido a Ceán Bermúdez también se mencionan: “*Subida la escalera a mano derecha, sobre la puerta de un tránsito, está un Ecce Homo, y a la izquierda una Dolorosa, ambos pintados sobre pizarra por el Ticiano.*” (CEÁN [1776] 1962 p. 256).

<sup>1945</sup> Se trata de la copia realizada por Alessandro Allori del fresco de la *Annunziata de Florencia* (óleo sobre lienzo, 263 x 345 cm. PN, RMSLE [antesacristía], Inv. nº 1002675; POLERÓ, 1857, nº 159; BASSEGODA, 2002, p. 368). A partir de la segunda edición Santos la sitúa en el Paraninfo del Colegio (1667, fol. 92vº; *Idem*: 1681, fol. 76; 1698, fol. 91, *Vid.* nota infra). La pintura, copia del célebre fresco trecentesco de la *Anunciación* de la Basilica de la Santissima Annunziata de Florencia, fue un regalo de Francesco I de Medici a Felipe II. Como anotaba Zarco se trata de una copia «con algunas variantes y más suavizada la pintura que en el original» (ZARCO, 1930 (2), p. 36), como se desprende de la inscripción identificativa que lleva la pintura, que incluye la fecha y la firma de su autor: «*Admirabilem imaginem Divae annunciatiae de Florentia, Alexander Allorius, civis Florentinus, Angeli Bronzini alumnus, Mandato Magni Ducis Aetrueriae effingebat A.S.N. MDLXXXVIII*». Para un análisis del éxito de la pintura en Italia, de la que se hace eco Borghini en *Il Riposo* (vid. BORGHINI, 1584, p. 628) y a la que dedica una monografía Francesco Bocchi (*Sopra l'immagine miracolosa della Santissima Nunziata di Fiorenza*, Florencia, 1592) vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 600, nota 108. Allori obtuvo a partir de la década de 1580 el monopolio para la realización de las copias del famoso fresco, cuya reproducción hasta entonces había estado prohibida expresamente por los Medici. Ya en 1583 Felipe II había recibido una copia parcial con destino a El Escorial, que según explicaba el intermediario Gonzalo de Liaño a Francesco I, el rey «no la quiso recibir; y dijo que quería que se la hiciese otra que fuese entera» (citado en: MULCAHY, 1998, p.

---

[1667, fol. 86]<sup>1947</sup>

[...] Y una Madalena que es original de **Carvajal**, el que pintó algunos de los retablos de la Iglesia<sup>1948</sup>: y una Oracion del Huerto, que es de la manera de **Ticiano**<sup>1949</sup>, y otro quadro de Nuestra Señora con el Niño

---

174). En enero de 1585 Francesco I de Medici escribe a Felipe II comentándole el envío de una serie de regalos entre los que estaba el mosaico con San Jerónimo mencionado anteriormente y la copia, esta vez entera, del fresco florentino: «[...]un ritratto al naturale dell' Annuntiata di questa città che già il mio ambasciatore mi scrisse che sarebbe piaciuto alla Mtà V.» (citado en: MULCAHY, 1998, p. 173). Al año siguiente la obra se inventaría en la Entrega V: «Un lienço grande de pinçel al ollio de la Anuntiation de nuestra Señora; por el ancho la figura del ángel con muchos rayos dorados, ques retrato de la Annunciada de Florencia; tiene de alto tres varas y vna terçia y de ancho quatro varas.» (ZARCO, 1930 (2), nº 930, p. 36). Sigüenza la sitúa en la pared de poniente de la antesacristía, sirviendo su descripción de fuente literaria para Santos: «[...] está aquella famosa historia de la Anunciada, que en Florencia la muestran con tantos velos que igualan a los días de la semana, y cierto que están la Virgen y el ángel hermosos y de suma honestidad y compostura; ponen temor y reverencia. Esta es copia y muy buena de aquélla que dicen allá ha hecho nuestro Señor muchas maravillas en los que ponen devoción en ella, aunque no la podamos llamar flamenca, bien que tira mucho a aquel modo» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 2000, vol. II, p. 676). En el mismo lugar estaba hacia 1650 según el manuscrito de Ajuda: «Enfrente de la fuente hay un quadro ay un quadro grande en que está una copia de la Anunciata de florencia, no se sabe de que mano es.» (BOUZA, 2000, p. 66). En el siglo XVIII se trasladó al Claustro alto, en donde la menciona Ximénez como obra de Allori a partir de un original del del pintor ferrarés Benvenuto Tisi, llamado *Il Garofalo* (Vid. XIMÉNEZ, 1764, pp. 73-74). En el mismo lugar la citan CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 814; PONZ, 1788, p. 118, que es el primero en transcribir completa de la inscripción; y CEÁN [1776] 1962, p. 258. También BERMEJO, 1820, p. 230, que invierte por error la atribución planteada por Ximénez; y finalmente POLERÓ, 1857, nº 159, p. 60, que la considera copia de Giotto.

<sup>1946</sup> A partir de la edición de 1681 Santos suprime la mención al mobiliario, tampoco comenta nada de los estantes de nogal con libros y esculturas de alabastro descritos por Sigüenza: “*Están por los dos lados de la cuadra unos estantes de nogal bien labrados y ocupados por libros de todas facultades; en algunos senos o divisiones que se hacen en medio de ellos están como en sus encasamentos, guarnecidos de seda, algunas imágenes o figuras de alabastro o de mármol, harto excelentes y de extraordinario primor en el arte, como son la del Santo Doctor Jerónimo, desnudo en la penitencia, aunque no tostado como él dice, sino blanco de la fineza de la labor y de la piedra; San Juan Bautista, con su piel o vestido de cerdas de camello, aunque las puede imitar mal el alabastro; un Crucifijo devotísimo y otras piezas de valientes hombres, unas en piedra, otras en pintura.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 253). Sin duda se trata del *San Juan Bautista* de Niccolo dell’Arca, documentado en El Escorial en el inventario de la entrega quinta de 1586 y que en 1820 estaba en el camarín, vid. BERMEJO, 1820, p. 239.

<sup>1947</sup> En la edición de 1667 Santos repite lo mismo hasta el *Ecce Homo* de Tiziano, después elimina todo el párrafo hasta el punto y aparte, suprimiendo la descripción de la copia de la *Anunciación* de Florencia. En su lugar cita tres cuadros que no volverá a comentar en las ediciones de 1681 y 1698. En la *Quarta Parte de la Historia de la Orden*, Francisco de los Santos anota que durante el incendio de 1671 se consiguieron rescatar “*algunas Pinturas*” (SANTOS, 1680, fol. 223). En 1675 tras la reconstrucción de la sala: “*Pusiorense en ella las Pinturas que se rescataron del incendio en la antigua, y otras de diferentes Autores, con que quedò tal, que mas parece Capilla de algun Santo, que Celda de Religioso, para que acuerde à los Prelados lo que deuen ser.*” (SANTOS, 1680, fol. 257). No podemos saber con certeza qué pinturas perecieron en el incendio, el caso es que a partir de la edición de 1681 de la *Descripción*, Santos suprime todas las menciones concretas a las obras pictóricas, indicando únicamente de forma general: “*Las Pinturas, y retratos de Personas Reales son muchas, por ofrecer las paredes dilatado campo para que vistosamente se multipliquen.*” (SANTOS, 1681, fol. 86; *Idem*: 1698, L. IV, D. XIII, fol. 86).

<sup>1948</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 86). Se trata de la *Magdalena penitente* de Luis de Carvajal, obra que recientemente ha vuelto al Museo del Prado (Cat. nº 634. Inv. Gen. 475), tras su paso por el Museo de

y San Geronimo y San Lorenzo a los lados, todas figuras del natural. Son dignas del puesto donde están, y de que se miren con toda atencion<sup>1950</sup>.

---

[1681, fol. 71]<sup>1951</sup>

[...] y la Bobeda es excelente por extremo, y de graue, y Religiosa composicion, que reparada de la ruina que padeciò tambien en el incendio, es de lo bueno que ay. Las Pinturas, y Retratos de Personas Reales son muchas, por ofrecer las Paredes dilatado campo para que vistosamente se multipliquen.

---

### Dormitorio.

Desde esta Quadra se entra en otra, que sirue propiamente de Celda, y Dormitorio: tiene dos Ventanas à Oriente; y està compuesta alrededor de Estantes de Nogal, bien labrados, ocupados de libros

---

Santa Cruz de Toledo (vid. BASSEGODA, 2002, p. 298). El 1 de octubre de 1579, Carvajal recibía de los jerónimos, doscientos ducados en reales, por tres óleos “[...] *que dél se compraron y rreciueron en el dicho Monasterio para la iglesia principal [...]*” entre los que se menciona una pintura: “[...] *de quando la Madalena estaua en penitencia, ansimismo del natural, que quatro pies de alto [...]*” (ZARCO, 1931, pp. 81-82).

<sup>1949</sup> (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 86). Según Bassegoda se trata de una pintura perdida o no identificada (vid. BASSEGODA, 2002, p. 298) apunta que podría tratarse del cuadro que Sigüenza menciona como obra de Francesco o Jacopo Bassano, situada en “[...] *un claustro pequeño de la iglesia antigua [...] la Oración del Huerto y otro el Nacimiento; entrambos, oscuros, muy bien compartidos e historiad, propio colorido y de aquella extraña manera de movimiento que él usaba. Algunos dicen que son de Francisco Bassano, su hijo; a mí y otros parecen dignos del ingenio y manera del padre, porque hay cosas excelentes en ellos [...]*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 374). Como apunta Selina Blasco (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 581, nota 67), quizá pudiera tratarse de una *Oración del Huerto* de autor anónimo que se describe en el inventario de la entrega cuarta de 1584: “*Otro lienço, en marco, al ollio, de la Oración del Huerto, con vn ángel, guarneçido con vna moldura grande, dorada y negra; tiene de alto dos baras y terçia y de ancho bara y dos terçias, con vna cortina de tafetán morado; pintura de Italia [de] de buena mano.*” (ZARCO, 1930, nº 1.306, p. 60). La clave para identificar la pintura que menciona Santos en 1667 con la que describe Sigüenza en 1605 en el claustro de la Iglesia Vieja, parece ofrecérsela fray Andrés Ximénez, el cual siempre recurre a fray José cuando Santos resulta parco en detalles, de tal modo que entre las pinturas de la Celda alta del Prior describe: “[...] *una Oración del Huerto del Basán, ó de su hijo Francisco Bassano: está el Señor de rodillas en expresion de gran tristeza. El rostro Divino, y como mirando al Angel que tiene inmediato: vese la Luna entre una obscuridad de nubes, todo con bella imitacion.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 126). Atendiendo a la descripción de Ximénez, que menciona por primera vez la presencia del ángel en la composición, adquiere mayor verosimilitud la propuesta de Selina de identificar la pintura con el nº 1.306 de Zarco. Antonio Ponz también la menciona en la Celda alta del Prior como obra de Francesco Bassano (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 163).

<sup>1950</sup> (SANTOS, 1667, fol. 86). Como la anterior, Bassegoda considera esta pintura perdida o no identificada (vid. BASSEGODA, 2002, p. 299). Aunque Santos no la menciona en 1657 sí aparece descrita en la Celda alta del Prior en la relación manuscrita de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) como obra de Jacopo Palma: “*Ay también un quadro en que está pintada Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y a los lados Nuestro Padre San Gerónimo y San Lorenzo, es de Jacobo de Palma.*” (BOUZA, 2000, p. 66). Fray Andrés Ximénez no la menciona.

<sup>1951</sup> *Idem*: 1698, fol. 86.

famosos, de todas facultades; y por lo alto, hermosos, y deuotos Payses, que la adornan toda<sup>1952</sup>. Encima de las Puertas de la Alcoba està vn Quadro de nuestra Señora con el Niño dormido, en pie, como que se và cayendo con el sueño, original de mano de **Leonardo de Vins**, Pintura hermosissima, llena, agradable, tiene à San Juan, y à vnos Angelillos, con las mas significatiuas acciones, que pueden imaginarse<sup>1953</sup>.

<sup>1952</sup> Como señala Santos el dormitorio del prior constaba de dos espacios, uno servia propiamente de alcoba, situado al fondo, en el muro oeste, y otro con estantes para libros y dos ventanas hacia oriente. En la actualidad toda esta zona está ocupada por unos aseos (vid. BASSEGODA, 2002, p. 302). Santos repite la misma descripción en todas las ediciones, vid. SANTOS, 1667; 1681; 1698, L. I, D. XIII, fol. 86). Fray José de Sigüenza menciona esta parte con parquedad en la edición impresa: *“Desde esta cuadra se entra en otra, que sirve propiamente de celda y de dormitorio, porque estotra es muy común, y del officio de Prior; también hay que ver en ella (porque no digan que no lo mostramos todo).”* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 254). En cambio, en el manuscrito especificaba con más detalles el carácter de celda privada de fraile que tenía el dormitorio frente a la celda prioral, más representativa: *“[...] porque estotra no es mas que para leer y rezar. Está también muy bien aderezada con sus estantes y caxones para libros particulares de su uso como frayle, porque lo de afuera con todo su aderezo no son del frayle sino del officio de Prior que se mudó, y tambien aquí ay algunas piezas de este mismo respeto. Encima de la puerta [...]”* (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 202, nota 97).

<sup>1953</sup> A partir de la segunda edición varía el final de la frase: *«[...] con las mas significatiuas acciones, que es dezible»* (1667, fol. 86 vº. *Idem*: 1681, fol. 71; 1698, fol. 86). Esta pintura la menciona Santos sobre la puerta de la alcoba del prior en todas las ediciones, vid. SANTOS, 1667; 1681; 1698, L. I, D. XIII, fol. 86. José María Ruiz Manero ha estudiado toda la historia de este cuadro, hoy perdido, que no era de Leonardo sino de Bernardino Luini y del que se conserva una copia en El Escorial (P.N. Inv. nº 10035173, vid. POLERÓ, 1857, nº 924, p. 175), vid. RUIZ MANERO, 1992 (I), pp. 68-71; BASSEGODA, 2002, p. 305. En el mismo lugar fray José de Sigüenza había descrito una pintura de Rafael que se ha identificado con la *Madonna della Tenda*, seguramente la que después Santos menciona en el oratorio (vid. *infra*: nota 73, p. 98). El supuesto Leonardo, cuya procedencia no consta, aparece descrito por primera vez en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650): *“[...] una Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en el brazo y algunos ángeles, es de Leonardo de Vins y está encima de la puerta de la alcoba.”* (BOUZA, 2000, p. 67). Fray Andrés Ximénez lo describe con elogios en el Oratorio del Prior: *“[...]junto al Altar, una nuestra Señora con el Niño dormido en pie, muy gracioso, como que se cae de sueño, Original de Leonardo de Vinci: Pintura hermosísima, llena, agradable: tiene á San Juan y tres Angeles en figura de niños con acciones muy significativas, y alegres; y de ingenioso gusto.”* (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 129) y lo vuelve a reseñar en el epígrafe que dedica a Leonardo entre los *“Señalados artífices”*: *“En el Oratorio de la Celda Prioral hay una maravillosa Pintura de nuestra Señora, el Niño, San Juan, y unos Ángeles, en figura de niños, con expresiones de mucho estudio y belleza.”* (XIMÉNEZ, 1764, p. 429). También menciona dos copias del mismo cuadro, una en la banda de poniente de la Celda prioral alta: *“[...] una nuestra Señora con el Niño en pie, San Juan, y unos Angeles: Copia bien executada de Leonardo de Vinci.”* (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 125) y otra en la Sacristía del Coro: *“A un lado una nuestra Señora con el Niño en pie, dormido, muy gracioso, San Juan y unos Angeles; Copia de la que hay en el Oratorio de la Celda Prioral, de Leonardo de Vinci.”* (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 135). Antonio Ponz también hace una detallada descripción del cuadro del Oratorio del Prior: *“[...] de lo mas bello y acabado de Leonardo de Vinci [...] representa á nuestra Señora, de medio cuerpo, abrazada tambien con el Niño, que está de pie sobre una mesa, y dormidito. La Virgen mira á un angel, que se figura delante, al lado derecho, cogiendo un paño blanco de sobre la mesa, puesto encima otro encarnado; y detrás hay dos ángeles de grandísima gracia, y risueño gesto. Aunque este quadro no llegue al mérito del antecedente [una Virgen con Niño de Rafael], segun mi parecer, con todo eso es alhaja de singularísima estimacion, y que al mirarla es un encanto.”* (PONZ, 1788, C. IV, pp. 164-165). Ceán en 1776 no duda en comentar el párrafo de Ponz: *“En el oratorio de esta celda no hai nobedad; pero se extrañará siempre que D. Antonio Ponz haia decidido qual de las dos Vírgenes originales, que están con sus niños, la una de Rafael de Urbino y la otra de Leonardo de Vinci, sea la mejor; porque ciertamente es el escollo de los inteligentes, donde el mejor titubea.”* (CUSTODIO VEGA, 1962, p. 265). Figura entre las pinturas trasladadas por William Buchanan a Inglaterra en octubre de 1813: *“Leonardo da Vinci. This celebrated picture is also fully described by Ximenes, and hung as the companion to the Raphael in the high apartment of the Prior at the Escurial. It represents the Madonna, Child asleep, young St. John and*

## Oratorio.

Passando mas adelante, se entra en el Oratorio, que es vn pedaço de Cielo, por su compostura; y aliño<sup>1954</sup>. Tiene de largo treinta y cinco pies [9,8 m.], de ancho doze [3,36 m.]; vna Ventana à Oriente, las Paredes de blanco Estuque, la Bobeda con muchos lazos, listas, y compartimientos de oro, y tres Pinturas por lo alto, que à medidas distancias la coxen toda. La vna es de San Geronimo: la otra, la Adoracion de los Reyes: y la mas cercana al Altar de San Lorenço, que dan mucho luzimiento à la Bobeda<sup>1955</sup>.

El Altar està en el Testero de frente de la Ventana<sup>1956</sup>; siempre vestido, y compuesto, como los de la Iglesia. [«Retablo».] El Retablo es vn Quadro grande, del Descendimiento de la Cruz, de mano de Carlos Veronense, y que se le conoce la mano, en lo primoroso de la execucion<sup>1957</sup>.

---

*Angels*” (BUCHANAN, 1824, vol. 2, p. 242). En 1820, fray Damián Bermejo menciona solo una de las copias en el Camarín de las reliquias (vid. BERMEJO, 1820, pp. 243-244).

<sup>1954</sup> A partir de la segunda edición añade: «[...] se entra en el Oratorio, donde muchas vezes el Prior dize Missa, que es [...]» (1667, fol. 86vº. *Idem*: 1681, fol. 71; 1698, fol. 86).

<sup>1955</sup> A partir de la edición de 1681 suprime la mención a las pinturas de la bóveda. Sigüenza en 1605 describe un oratorio que parece portatil instalado en la Celda alta del Prior: “[...] *partiendo los estantes y cajones de los libros, está un rico oratorio que sirve de altar, donde, cuando quiere, dice el Prior misa con mucha decencia. Es a modo de una caja grande cuadrada, cerrada por todas partes; por la frente se abren dos puertas. Dentro tiene muy preciosas reliquias, imágenes y “agnus”, todo guarnecido hermosamente, y cien dijes devotos, candeleros pequeños, cruces, crucifijos, ramilletes, pomas, jaspes y también ricas mudas de ornamentos para componerle frontales y frontaleras, y sábanas, casullas y cálices, conforme a la solemnidad de la fiesta; y porque no falte nada, indulgencias para todos los que en él hicieren oración.*” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 254). En un momento indeterminado entre la descripción de Sigüenza y el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) en el que ya se refiere en parte el montaje que describe Santos, se decidió instalar el oratorio en el compartimento contiguo al dormitorio del prior, un espacio alargado de 35 por 12 pies, con una única ventana a oriente y cubierto por una bóveda que estaba pintada al fresco. Santos en 1657 es el primero que describe la decoración de esta bóveda que contaba “con muchos lazos, listas, y compartimientos de oro” así como las representaciones de *San Jerónimo*, *San Lorenzo* y en el centro la *Adoración de los Reyes*. En la edición de 1667 vuelve a incluir la misma descripción de las pinturas añadiendo que: «en el Oratorio, donde muchas vezes el Prior dize Missa [...]» (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 86vº). A partir de la edición de 1681 suprime la mención a las pinturas de la bóveda, desaparecidas en el incendio de 1671: «Passando mas adelante, se entra en el Oratorio, donde muchas vezes el Prior dize Missa, que es un pedazo de Cielo. Tiene de largo treinta y cinco pies; de ancho doze, vna Ventana grande à Oriente; las paredes de blanco estuque; la Bobeda con muchos laços, listas, y compartimientos» (SANTOS, 1681, I, XII, fol. 71; 1698, I, XIII, fol. 86). En la actualidad no se conserva esta disposición, pues tras las reformas del siglo XIX, el oratorio quedó reducido a la mitad, perdiendo el acceso a la ventana y a la luz natural y presentando la entrada desde la que hoy se conoce como celda del obispo (vid. BASSEGODA, 2002, p. 302).

<sup>1956</sup> En la edición de 1667: «El Altar esta de frente de la Ventana en el testero [...]» (1667, fol. 86vº).

<sup>1957</sup> En la edición de 1667 Santos suprime «de la execucion»: «[...]se le conoce bien la mano en lo primoroso» (SANTOS, 1667, I, XII, fol. 86vº). Se trata del *Descendimiento de la Cruz* atribuido a Carlo Veronese que actualmente constituye uno de los altares decimonónicos del Panteón de Infantes de El Escorial (P.N. Inv. nº 10045091). Ya se menciona en el Manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650): “*La del altar principal es grande y está pintado allí el descendimiento de la cruz, es de Paulo Veronense.*” (BOUZA, 2000, p. 67). Tras su salida del oratorio Santos no lo vuelve a mencionar (?), lo menciona Ximénez en la banda de poniente de la Celda alta del Prior, como obra de Carlo Veronese: “[...] *un Descendimiento tambien grande, de seis Figuras del natural, distribuidas con arte: pintura magestuosa, labrada por Carlos Caliori.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 125). Ponz también lo menciona con la misma atribución y en el mismo sitio (vid. PONZ, 1788, C. IV, p. 163). Fray Damián Bermejo lo cita en el Aula de Moral (vid. BERMEJO, 1820, p. 237) y en el mismo lugar lo sitúa Vicente Poleró catalogándolo con el número 113 (vid. POLERÓ, 1857, p. 50).

[1681/fol. 71]

#### Altar.

Enfrente de la Ventana està el Altar, con nuevo Retablo de Talla, labrado con mucha diferencia, y adorno, y en medio vna Imagen de Nuestra Señora de la Concepcion hermosisima, de Escultura admirable, en trono de Angeles, que causa grande amor, y deuocion<sup>1958</sup>.

---

#### Caxones.

A vn lado se haze vn Hueco, ò Nicho, en que estàn embeuidos los Caxones donde se guardan los Ornamentos, para dezir Missa el Prior, y para el adorno del Altar, con otras dos Alacenas, para las demas cosas necessarias<sup>1959</sup>.

Ay / [1657, fol. 70 vº]

#### Fuente.

---

<sup>1958</sup> (SANTOS, 1681, I, XII, fols. 71-71vº; 1698, I, XIII, fols. 86-86 vº). Tras el incendio de 1671 el altar pictórico se substituyó por un retablo de madera tallada con traza barroca que aún se conserva en su emplazamiento y que Santos menciona por primera vez en la edición de 1681. Antonio Ponz también lo menciona sin poder resistirse a criticar su traza barroca: *“El altar no es del buen gusto de arquitectura; y se conoce que se hizo muchos años despues de la fundacion del Escorial, y quando la talla se introducía ya donde no era menester. Tiene en medio una Concepcion de escultura, executada en madera, y en él se vén repartidas unas figurillas de Doctores, y Evangelistas, en bronce, de la Escuela de Miguel Angel, segun el estilo.”* (PONZ, 1788, C. IV, pp. 168-169). Bermejo en 1820 incorpora la descripción de la mampara de madera tallada con puertas de cristal que precede al retablo y que antes ninguna fuente había mencionado: *“[...] hay una mampara dorada con grandes cristales delante de un retablo de talla con una imagen de escultura, que representa a nuestra Señora de la Concepción.”* (BERMEJO, 1820, p. 249). Ninguno menciona la pintura con la *Crucifixión con San Juan y la Virgen* inserta en el cartucho superior del retablo, sobre la hornacina que alojaba la escultura de la Virgen de la Concepción.

Francisco de los Santos no cuenta en la última edición de 1698 que fue bajo su priorato, y por tanto bajo su responsabilidad, cuando se redecoró la celda y oratorio del Prior, como se señala en el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos así en la hacienda como en la fábrica* (ARBME, Caja XVIII-50,1), documento transcrito y publicado por Gregorio de Andrés en 1967: «La celda prioral (que lo es del oficio) donde entran los señores reyes diferentes veces y el oratorio que hay en ella se compusieron con nuevas alhajas y adornos, láminas, pinturas santas, escritorios y especialmente un crucifijo grande de bronce dorado a fuego que dio su Majestad, en cruz de ébano a que está abrazada la Magdalena también de bronce, de hechura admirable» (ANDRÉS, 1967, p. 133). Aunque el documento no lleva fecha, se refiere a los seis años del priorato del padre Santos, es decir de 1681 a 1687, fecha esta última que marca el *ante quem* para la entrega al Monasterio del magnífico grupo escultórico de *Cristo crucificado con la Magdalena a los pies*, pieza que no mencionan en sus descripciones ni Santos, ni Ximénez, que aún permanece en el oratorio prioral y que ha sido recientemente estudiada y atribuida a Antonio Raggi (Vid. EXTERMANN, 2009, pp. 143-151). La escultura se menciona en las adendas al Inventario de 1666, entre los objetos donados a la Sacristía en 1690, pero sin especificar ubicación ni fecha de entrega: «Vn Crucifijo de Bronze Con la magdalena al pie de la Cruz, dorado a fuego» (ABMSLE, 187.I.7, fol. 24).

<sup>1959</sup> A partir de la edición de 1667 modifica este párrafo sin añadir contenido: «[...] dos Alacenas curiosas para lo demas que se necessita en aquel ministerio» (1667, fol. 86vº. *Idem*: 1681, fol. 71vº; 1698, fol. 86vº). Ximénez menciona las alacenas «curiosas» pero no la fuente (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 128).



Ay aqui tambien su Fuentecilla de Marmol pardo, para labarse las manos, metida en vn acomodado Hueco<sup>1960</sup>.

### Pinturas.

En el contorno, por las Paredes muchos Quadros de pintura, pequeños, pero de grande estimacion. Entre ellos està vn Quadro de Nuestra Señora, con el Niño, y S. Iuan, del valiente **Raphael de Urbina**, labrado de su mano, con excelencia<sup>1961</sup>. Ay tambien del **Parmesano**, otro de la Circuncision del Señor, que enriquece este Oratorio, y le alegra, con su precio, y hermosura<sup>1962</sup>. Vn Eccehomo del

---

<sup>1960</sup> A partir de la edición de 1667 modifica el párrafo y añade: «Ay aqui tambien una fuentecilla de Marmol pardo, para lauar las manos, acomodada muy bien en vn hueco con su llaue de Bronze dorado, y grifo por donde se despide el agua» (1667, fols. 86vº-87. *Idem*: 1681, fol. 71vº; 1698, fol. 86vº). Ximénez no menciona la fuente (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 128).

<sup>1961</sup> (*Idem.* 1667, fol. 87; 1681, fol. 71vº; 1698, fol. 86 vº).

Seguramente se trata del cuadro que Sigüenza menciona en dos ocasiones, cuando describe la celda alta del prior, calificándolo al igual que Santos de *excelente*: «Encima de la puerta de la alcoba donde duerme [el Prior] está un cuadro de nuestra Señora con el Niño, y San Juan, que dicen es del valiente Rafael Urbino, labrado de su mano, y parécese porque es excelente». (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 595). Vuelve a mencionarlo en el discurso XVII: «Dicen que una imagen de nuestra Señora que está en la alcoba de la celda del prior es labor e invención suya, también del tamaño del natural, con los dos niños Juan y Jesús» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 671). Se ha identificado con la pintura de Rafael inventariada en la Entrega primera de abril de 1574: «Otra tabla en que esta pintada Nuestra Señora con el Niño en los brazos y San(t) Juan Baptista de mano de Rafael de Urbina. Tiene tres pies de alto y dos y medio de ancho con una cortina de tafetan verde» (CHECA, 2013, p. 216; ZARCO, 1930, nº 974, p. 41). En el oratorio se menciona en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650): «Ay una imagen de Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y San Juan, es de Raphael de Urbino» (BOUZA, 2000, p. 67). En el mismo lugar la recuerdan XIMÉNEZ, 1764, p. 129 y después PONZ [1788] 1972, pp. 163-164, gracias a la pormenorizada descripción de este último, se ha podido identificar la pintura con la célebre *Madonna della Tenda* (c. 1514-1516, óleo sobre tabla, 65,8 x 51,2 cm., Munich, Alte Pinakothek, inv. 234), tal y como como apuntó por primera vez Ruiz Manero, descartando la identificación tradicional de la pintura de Munich con la descrita en la sacristía, siendo ésta la *Madonna de las ruinas* de Giulio Romano hoy en Kingston Lacy (*vid. infra nota*), RUIZ MANERO, 1992 (II), pp. 51-53 y 74-75; BASSEGODA, 2002, pp. 307-308 y 134; GARCÍA-FRÍAS, 2014, p. 43. Tampoco cabría identificar la *Madonna della tenda* con la descrita en 1657 en el guardarropa del Conde de Castrillo, como apuntó BARTOLOMÉ, 1994, p. 21 y 25.

<sup>1962</sup> Santos a partir de la edición de 1667: «Otro ay del Parmesano [...]», suprime: «con su precio, y hermosura» y añade que se trata de un original: «[...] de la Circuncision del Señor, original que enriqueze mucho este Oratorio, y le alegra» (1667, fol. 87. *Idem*: 1681, fol. 71vº; 1698, fol. 86 vº). Sigüenza ya menciona este cuadro en la puerta del Oratorio prioral: «*Del Parmesano hay un cuadro pequeño de la Circuncisión del Señor, muy hermoso y de excelente movimiento, lindas cabezas y bien historiado; está en la puerta del oratorio de la celda del Prior, que enriquece todo aquel oratorio*» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 374). Se describe en El Escorial en el inventario de la entrega segunda de febrero de 1577, sin atribución: «*Otra pintura de la Circuncion de Christo nuestro Señor, con Simeón y otras diez figuras, al olio sobre tabla, con molduras doradas y azules: tiene tres quartas de alto y más de media vara de ancho. Entrega 2.ª, 144.*» (ZARCO, 1930, nº 1.289, p. 58). Hacia 1650 ya estaba en el Oratorio del Prior según se desprende del manuscrito de la Biblioteca de Ajuda: «*Ay una circuncisión del Parmesano.*» (BOUZA, 2000, p. 67). Ximénez también la describe entre las pinturas del Oratorio prioral: «[...] una Circuncision del Señor grandemente historiada, y de admirable manejo, Original del Parmesano, que enriquece mucho este Oratorio.» (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 129). En la Celda alta del Prior menciona una copia del mismo cuadro: «[...] una Circuncision de gran dibuxo y colorido, en la que se miran nueve Figuras con bella respiracion y desahogo. Está obrada con todo cuidado, y es Copia del Parmesano.» (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 126). Antonio Ponz en el Oratorio prioral menciona también el original: «*La Circuncision del Señor en figuras pequeñas, y no enteras, es bella obra de Francisco Mazola, llamado el Parmesanino.*» (PONZ, 1788, C. IV, p. 166). Según Ruiz Manero, el original se correspondería con la

**Mudo**<sup>1963</sup>, y vn Bautismo de Christo en el Iordan, que fue la muestra que truxo, quando vino à esta Casa, si bien, despues siguiò otras maneras de pintar, y todas le salieron admirables<sup>1964</sup>. Los demas son tambien

---

*Circuncisión* de Parmigianino del Institute of Arts de Detroit, de clara procedencia escorialense según el catálogo del museo (vid. RUIZ MANERO, 1998, p. 75). Bassegoda ha localizado otra copia del cuadro en el Mauritshuis de La Haya (Cat. nº 324) que se cita como obra escorialense en un inventario antiguo de la colección del conde Brouk, de donde pasó a las colecciones reales holandesas: "*Parmesan. La Circoncision, tableau capital [...] l'un des plus précieux qui se trouvait à l'Excurial [...] le pr. Sigüenza en a fait la description.*" (Citado en: BASSEGODA, 2002, pp. 309-310). Teniendo en cuenta la mayor calidad de la obra de Detroit, seguramente el original citado en el Oratorio, cabría identificar la versión de La Haya con la copia que menciona Ximénez en la Celda alta del Prior. En 1813 aparecen citadas dos copias de distinto tamaño en la Academia de San Fernando (vid. VIGNAU, 1903-1905, nº 7 y nº 13), actualmente en El Escorial se conservan dos copias, la de mayor tamaño la cataloga Poleró en 1857 con el número 82 (vid. POLERÓ, 1857, p. 43).

<sup>1963</sup> A partir de la segunda edición: «Del Mudo ay vn Ecce-Homo» (1667, fol. 87. *Idem.* 1681, fol. 71vº; 1698, fol. 86 vº). Sigüenza menciona dos *Ecce Homos* pintados por el Mudo, uno de medio cuerpo, solo y otro acompañado de Pilatos, inacabado: "[...] en la enfermería del convento un Ecce Homo, solo de medio cuerpo, y otro en el aula del convento con un Pilato y otras figuras, que tampoco quedó acabado, y si él no se nos acabara tan presto, dejara en esta casa y en España singulares monumentos de su ingenio [...]" (SIGÜENZA [L. IV, D. XVII], 1986, p. 376). El primero, seguramente el que menciona Santos, se correspondería con el descrito en el inventaria de la entrega segunda de febrero de 1577: "*Otro Christo de medio cuerpo, desnudo, con las manos atadas y corona de espinas, al olio sobre lienço, de mano del Mudo, con molduras doradas y azules: que tiene siete ochauas de alto y tres quartas de ancho.*" (ZARCO, 1930, p. 666). Tres versiones del Ecce Homo con Pilatos se describen en el inventario de la entrega cuarta de 1584, dos acabados por "*Rodrigo Flamenco*" y otro acabado por un "*Oficial de Luqueto*" (vid. ZARCO, 1930, números: 911, 912, 913, p. 668). En el inventario de bienes de Navarrete se mencionan "*dos Eccehomos iguales*"; "*dos Eccehomos, copiados del Ticiano*"; "*tres Eccehomos iguales*" y "*un lienzo de un Eccehomo, comenzado a bosquejar*" (CEÁN, 1800, vol. II, p. 107). En la "*Memoria de los lienzos y cossas que dexó en El Escorial [...] para dar a su Magestad*" figuran "*Dos lienzos de dos Ecçe homos, bosquejados*" y "*Otros tres Ecçe homos, bosquejados, menores que los de arriba*" (ZARCO, 1931, p. 47). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) ya se menciona "*Un Eccehomo del Mudo*" en el Oratorio prioral (vid. BOUZA, 2000, p. 67). Ximénez también: "[...] y en el Testero, á un lado de la ventana, un Ecce-Homo, del Mudo, muy devoto." (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 130). Ni Ponz ni Ceán lo mencionan. Bassegoda apunta que seguramente fue robado durante la francesada, mencionándose por última vez en el "*Índice de las pinturas al olio originales [...]*" de hacia 1800 (cfr. BASSEGODA, 2002, p. 310).

<sup>1964</sup> (*Idem.* 1667, I, XII, fol. 87; 1681, I, XII, 71vº; 1698, I, XIII, fol. 86 vº). Se trata del *Bautismo de Cristo* de Navarrete (Prado, Cat. nº 1012. Inv. Gen. nº 314). Se describe en el inventario de la entrega primera de abril de 1574: "*Otra tabla en que está pintado el Baptismo de Christo nuestro Señor, de mano de Juan Fernández Mudo: tiene dos pies de alto y vno y medio de ancho.*" (ZARCO, 1930, nº 894, p. 665). Fray José de Sigüenza lo menciona en el dormitorio del Prior: "*En uno de los estantes de libros, que también tiene esta celda, hay un cuadro del bautismo de nuestro Salvador, que fue la muestra que Juan Fernández Mudo trajo cuando vino a ser pintor de Su majestad a esta casa, y es de mucha estima, porque está excelentemente labrado: donde también se ve cuán diferente manera era aquella de la que después siguió.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 254). A mediados del siglo XVII ya estaba en el Oratorio según documenta el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda: "*Ay un baptismo de Christo, es del Mudo.*" (BOUZA, 2000, p. 67). Ximénez lo menciona en el mismo lugar, repitiendo en lo fundamental a Santos y añadiendo: "[...] vense en él muchos Angeles, el Padre Eterno, y el Espíritu Santo. Tiene bella luz y colorido [...]" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 129). También lo describe con elogios Antonio Ponz: "*Tienen gran character las figuras, y el color mucha belleza, y frescura: está acabado quanto puede darse, y es muy diversa esta manera de pintar de la que usó despues imitando al Ticiano.*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 166). Fue trasladado a Madrid por Frédéric Quilliet en 1809, depositado en la Academia de San Fernando antes de su traslado al Museo del Prado en 1827 (vid. BASSEGODA, 2002, p. 308).

de mucha estima, y deuocion: mas fuera querer estarnos en esta Pieça toda la vida, el hablar de cada vno<sup>1965</sup>.

[\*]

### Celdas del Claustro Principal.

En el Claustro Principal alto, al mismo andar de esta Celda del Prior, por las dos vandas de Mediodia, y Oriente, ay otras Celdas de mucha capacidad, y adorno religioso: Quadras grandes, alegres<sup>1966</sup>, con dos Ventanas rasgadas, cada vna, de hermosas vistas<sup>1967</sup>. Tienen de largo, desde las Puertas à las Ventanas, treinta y cinco pies, y de ancho veinte y cinco, poco mas, ò menos: y encima de estas ay otras en el mismo Claustro, de poco menor tamaño<sup>1968</sup>.

---

<sup>1965</sup> A partir de la segunda edición precisa el número de cuadros: «Los demas son tambien de mucha estima, y deuocion, que pasan de veinte. Y fuera el querer referirlos, estarnos aqui con mucho espacio: porque cada vno ofrece mucho que dezir» (1667, fol. 87. *Idem*: 1681, fol. 71vº; 1698, fol. 86 vº). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) se mencionan otras tres pinturas en el Oratorio del Prior: «Ay una Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en el regazo y San Joseph, es del Bonaroto o Michael Angel [...] Un San Francisco de Luqueto. Una Nuestra Señora de Andrés del Sarto y otras que no se les conocen los maestros.» (BOUZA, 2000, p. 67). Sobre el *San Francisco* de Cambiaso y la *Virgen de Andrea del Sarto*, obras de difícil identificación, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 311. El supuesto «Bonaroto» no lo menciona Santos en ninguna de las ediciones, sí lo había hecho Sigüenza, situándolo en la celda del Prior como copia de Miguel Ángel: «[...] hay un cuadro mediano de una Nuestra Señora sentada con el niño dormido en el regazo, con el bracito colgado con un singular descuido, y el santo José, figura valiente.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 369). Selina Blasco apunta con reservas que podría tratarse de la copia que se menciona en el inventario de la entrega primera de abril de 1574: «Otra tabla de pintura de Nuestra Señora con el Niño dormido, contra hecha, que tiene dos pies y medio de alto y casi dos de ancho. E. 1.ª, 204.» (ZARCO, 1930, nº 1.366, p. 70, *cfr.* BLASCO, 1999, t. II, pp. 558-559, nota 18). Según la descripción de Sigüenza y el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda resulta tentador identificar la pintura con la *Sagrada Familia* atribuida a Jacopo dal Ponte (Museo del Prado, Cat. nº 329. Inv. Gen. nº 923). Sin embargo, como señala Bassegoda, cuando Ximénez describe la pintura en el Oratorio del Prior, menciona la presencia de un «San Juan con el dedo en la boca está en una accion muy natural» (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 129) que no aparece en la pintura del Prado, aunque parezca que tiene el hueco idóneo en el ángulo inferior izquierdo. Antonio Ponz también lo menciona: «San Juan con el dedo en la boca, imponiendo silencio» y añade que «es una excelente copia de Miguel Angel, executada, según algunos por el Mudo» (PONZ, 1788, C. IV, p. 167), *cfr.* BASSEGODA, 2002, p. 309.

\* A partir de la segunda edición desde este epígrafe hasta el final del discurso conforma un nuevo discurso con el título: *De las Piezas, y habitaciones que ay en lo alto del Claustro principal*, hace el número XIII del Libro I en las ediciones de 1667 (fols. 87-91vº) y 1681 (fols. 71vº-75) y el número XIV en la edición de 1698 (fols. 86 vº- 90). Santos consigue aligerar el extenso discurso XII de la edición de 1657 dedicado a los Capítulos y las celdas del Prior (espacios que desde 1657 habían incrementado sustancialmente su contenido) y colocar en un discurso independiente la descripción del Aula de Moral, el Camarín de las reliquias, la Sacristía del Coro y Noviciado con sus celdas y capillas. En las notas a pie de página iremos insertando los añadidos que Santos introduce, sin cambios en lo que a la pintura se refiere, pero que mejoran la descripción de la arquitectura y el mobiliario del Aula de Moral completamente reconstruida después del incendio de 1671.

<sup>1966</sup> A partir de la edición de 1681 deja constancia de las reformas después del incendio de 1671 añadiendo: «[...]y alegres; las techumbres de Cielos rasos, y caydas de Ladrillexos, con dos ventanas [...]» (1681, I, XIII, fol. 71vº; 1698, I, XIV, fol. 86vº). Falta Santos, *Quarta parte*.

<sup>1967</sup> A partir de la edición de 1667 añade: «al mismo andar de esta Celda que diximos del Prior», suprime «cada vna» y añade: «[...] Ventanas rasgadas a los jardines [...]» (1667, I, XIII, fol. 87; 1681, I, XIII, fol. 71vº; 1698, I, XIV, fol. 86vº).

<sup>1968</sup> A partir de la edición de 1667 sustituye «poco mas, ò menos» por «poco menores» y suprime: «poco menor tamaño» (1667, I, XIII, fol. 87; 1681, I, XIII, fol. 71vº; 1698, I, XIV, fol. 86vº). La referencia para este párrafo la extrae de Sigüenza: «Las celdas todas que están en este claustro grande, por las dos

## Aula de Escritura<sup>1969</sup>.

A este peso están también otras dos Pieças, que no es razón olvidarlas, pues solo por verlas se podía venir à esta Marauilla<sup>1970</sup>. La vna sirue de Aula, donde se lee à los Religiosos del Conuento, cada dia vna leccion de Escritura sagrada, ò alguna materia Theologica, conforme à la disposicion del Concilio de Trento<sup>1971</sup>. Está bien adereçada, con assientos, y Espaldares, y Cathedra todo bien labrado, y costoso. El suelo de compartimientos de Mármol. Las Paredes vestidas, sobre la blancura, de ricos Quadros de pintura, todos de famosos Maestros<sup>1972</sup>.

---

bandas de Mediodía y Oriente, son cuadras grandes y alegres, dos ventanas rasgadas, cada una la vista tendida y varia en cerca y en lejos. Tienen de cuadro en largo de puerta a ventana treinta y cuatro o treinta y cinco pies; de ancho, veinticinco, poco más o menos» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 255).

<sup>1969</sup> El Aula de Escritura también llamada Aula o Aulilla de Moral es una pieza cuadrada de 8,80 m. de lado, situada justo encima de la antesacristía, en el ángulo nororiental del claustro principal alto. En el centro de la pared norte tiene un altar con dos puertas a los lados que comunican con el ándito superior de la basílica. La pared oriental consta de dos ventanas dobles, en la central está el púlpito o cátedra, a su derecha se abre la puerta que comunica con el camarín de las reliquias. En la pared meridional se encuentra la silla prioral y en la pared de poniente la puerta de entrada desde el claustro. (vid. BASSEGODA, 2002, pp. 135-139). Juan de Herrera sitúa el Aula de Escritura en el *Segundo Diseño* con la letra: "T.- Quadra y seruicio para el claustro y corredores altos y sacristia, y donde se lee lection de escriptura a los religiosos del conuento." (HERRERA [1589] 1998, fol. 17), en la stampa se representa el altar del muro norte, que cae a las espaldas del altar del ándito superior de la basílica. Fray José de Sigüenza describe el Aula de Escritura al final del discurso VI cuando trata "otras piezas del claustro grande, dignas de advertencia": "Quedan aún aquí en este claustro alto otras dos piezas que no es razón olvidarlas; en otra parte se fueran a ver de propósito. La una sirve de aula, donde se lee a los religiosos del conuento cada día la lección de Escritura Sagrada o alguna meteria teológica, conforme al mandato del Concilio de Trento. Está bien aderezada, con asientos y espaldares y cátedra, todo bien labrado, de nogal. El suelo, también de mármol, con sus compartimientos, y llenas las paredes de muy ricos cuadros de pintura de singulares maestros, de que haremos después memoria (por no detenerme en cada parte tanto, juntaré mucho de esto en un discurso particular)." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 255). Aunque tardía, una de las descripciones más precisas de la arquitectura del Aula de Moral es la que nos proporciona Damián Bermejo en 1820: "[...] Su extensión es de treinta y cuatro pies en cuadro con un pavimento solado de mármoles y una bóveda bien lucida de blanco, como lo estan igualmente las paredes. A la parte de oriente tiene dos ventanas, una rasgada con su antepecho de hierro hacia el ángulo de mediodia, y otra en medio sobre la cornisa. En el lado del norte hay dos puertas pequeñas que dan al tránsito de los treinta pies del templo, y entre ambas se hace un nicho grande cuadrado, en que está colocada una pintura sobre un pedestal de madera en forma de altar. Todos los demas espacios se ven adornados con bancos de respaldares, una cátedra en el lado de oriente, y dos sillas en medio de la pared de mediodia, donde se hace un pedazo de buena arquitectura con sus columnas istriadas y otros adornos labrado todo en ricas maderas." (BERMEJO, 1820, pp. 234-235).

<sup>1970</sup> A partir de la edición de 1681 añade después de «[...] venir à esta Maravilla, muy reparadas en la reedificacion» (1681, I, XIII, fol. 71vº; 1698, I, XIV, fol. 86vº).

<sup>1971</sup> A partir de la edición de 1667 añade después de «Trento»: «[...] y se controuierten los casos Morales, y puntos, cuya noticia sirue para la direccion de las conciencias» (1667, fol. 87vº. *Idem*: 1681, fol. 72; 1698, fol. 87).

<sup>1972</sup> A partir de la edición de 1667 modifica y amplía la frase: «Está bien adereçada esta Pieza, con assientos al contorno, y [suprime: «Espaldares»] y tres sillas de muy buena formacion, y Cathedra para el Maestro, todo bien labrado, y costoso. El suelo de compartimientos de Mármol blanco y pardo. La luz tiene de vna ventana grande, que cae al Oriente, y de las Puertas por donde se entra à ella, que son tres, vna la principal, que sale al Claustro, y dos algo menores, que salen à la Iglesia. Las paredes sobre la blancura se ven vestidas, por el contorno, de ricos Quadros de pintura, todos de famosos Maestros» (1667, 87vº; 1681, fol. 72; 1698, fol. 87).

Aquí al lado del Claustro, está la celebrada Gloria del Ti- / [1657, fol. 71] Ticiano, en que con el diestro brazo del primor, tirò à no dexar mas que hazer. Estuuu este admirable Quadro en San Geronimo de Iuste, y traxeronle a esta Casa, quando trasladaron à ella el cuerpo del Emperador Carlos Quinto, juntamente con el Iubileo plenissimo, que este gran Principe alcançò, para que se ganasse el dia de Santo Matias [«Iubileo»], do quiera que estuuiesse su cuerpo. Està retratado el Cesar en la Gloria, y la Emperatriz su muger, y su hijo Felipo Segundo, con muchos Principes de la Casa de Austria, que se conocen en sus retratos. A otro lado estàn otros del Testamento viejo, y nueuo: y en medio de todos la Iglesia, en forma de Donzella hermosa, que està como presentandolos à la Santissima Trinidad, que se vè en lo alto en Trono de luz, y magestad, y alli junto la Reyna de los Angeles: todo mostrando ingenio, y artificio, lindas posturas, proprissimos mouimientos, excelentes coloridos. Auia mucho que dezir en este Quadro, si no huuiéramos de dar lugar à los demas<sup>1974</sup>.

<sup>1973</sup> La decoración pictórica del Aula de Escritura que describe Santos en 1657, es fruto de la intervención de Velázquez como Aposentador Mayor, como señala en 1667: «De orden de Su Magestad, que Dios aya, compueso la Sacristía, la Aulilla [...]» (1667, fol. 81; 1681; 1698).

<sup>1974</sup> (*Idem*: 1667, fol. 87vº; 1681, fol. 72; 1698, fol. 87) Se trata de *La Gloria* de Tiziano (Prado, Cat. nº 432. Inv. Gen. nº 752). Descrita en el inventario de la primera entrega de abril de 1574: “Otro lienzo en que está pintado el Juycio, con los retratos del emperador Carlos Quinto que esté en gloria, y del Rey, nuestros Señores; de mano de Tiziano; que tiene treze pies de alto y diez de ancho.” (ZARCO, 1930, nº 1.002, p. 44). Fray José de Sigüenza ya la describe en el Aula de Moral: “En el aula del convento está aquella famosa pintura que llaman La Gloria, del Tiziano, cuadro grande donde se muestra la Santísima Trinidad, y la Virgen junto a ella, algo más bajo. Y en medio del cuadro, la Iglesia en figura de una doncella hermosa, que está como presentando a Dios los príncipes del Nuevo y Viejo Testamento, y muchos príncipes y personas de la casa de Austria. El Emperador Carlos V, con la Emperatriz y su hijo el Rey don Felipe y la Princesa doña Juana y otras personas de la misma casa, que, aunque están muy altas y como con rostros llenos de gloria y aballados de luz, se conocen los retratos, historia de gran ingenio y artificio; lindas posturas y hábitos; los movimientos, propísimos; las ropas y el colorido y labrado, de gran excelencia; había mucho que decir en este cuadro, si fuera de mi profesión y supiera ponderarlo todo; quédese para los que tienen más gusto del arte.” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1963, p. 379; 1986, p. 371). En el mismo lugar la menciona Cassiano del Pozzo el 29 de junio de 1626: “[...] da queste loggie si entra in una stanza, che i frati la chiamano l’ anlilla, in questo è un quadro famosissimo di Titiano, il capriccio è stravagante, e pare che habbi forma d’ un giardino. Si vede nella sommità del quadro tra certi nuvoli lo Spirito Santo in forma di colomba, e l’ Dio Padre e l’ figliuolo po’ più basso, da un lato la Santissima Vergine in atto di porger preghi alquanto discosto della quale è S. Gio. Battista poi segue un numero di altre figure, tra le quali a mano manca si scorge Carlo V vestito d’ una amantatura che pare un lenzuol bianco, appresso lui la Imperatrice sua moglie, e appresso le Filippo 2.do. Si vedono in aria venire verso quel S.S.to tribunale Noè con l’Arca in mano, Mosè con le tavole, S. Gio. che tiene come in opistografo l’ historia evangelica, e molt’ angeli per aria, è opera compitissima, massime in quel Mosè, e quell’ angeli, i spagnoli chiamano questo quadro la gloria.” (POZZO [1626] 2004, pp. 195-220). También aparece en el manuscrito de la biblioteca de Ajuda: “En el aulilla ay once quadros. El principal es la Gloria del Ticiano.” (BOUZA, 2000, p. 67). En 1755 Norberto Caimo también la recuerda: “Desde las habitaciones del prior se pasa a una sala próxima al claustro grande, en la que se encuentra una bellísima colección de cuadros de los más célebres artistas. La Gloria, del Ticiano, es el primer objeto que se presenta.” (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815). Fray Andrés Ximénez: “Al lado del Claustro está la celebrada Gloria del Ticiano, en que con diestro brazo tirò á no dexar mas que hacer. Estuvo este admirable Quadro en San Gerónimo de Yuste, y traxeronle á esta Casa quando trasladaron á ella el Cuerpo del Emperador Carlos Quinto, juntamente con el Jubileo Plenísimo, que este gran Principe alcanzó, para que se ganase el dia de San Matías, donde estuviere su Cuerpo. Está retratado el Cesar en la Gloria, y la Emperatriz su muger, y su hijo Felipe Segundo, con muchos Principes de la Casa de Austria,

Iunto à èl està vna Tabla de **Raphael de Urbino**, en que se representa Nuestra Señora sentada en vna silla alta, y à los pies vn Caxon, ò peana de madera. Tiene la Virgen al Niño en los braços; y al lado derecho està el mancebo Tobias de rodillas, con el pez en la mano, que refiere su historia, y el Angel que le acompaña; es notable el afecto de entrambos, mirando à la Imagen, y al Niño; parece que mueven la respiracion. Tiende el Niño el brazo àzia ellos, cargando el otro sobre vn San Geronimo arrodillado al otro lado, en habito Cardenalicio, con el Leon à los pies, y vn libro en las manos, que sin duda es el de la Sagrada Escritura, en que trabajò tanto este gran Doctor, abriendo los ojos al mundo, para la inteligencia de sus misterios; y en esta conueniencia deuì de hallar el que en esta Historia le juntò con Tobias, que se los abrió à su Padre. Haze memoria el Vasari de esta Pintura, en la vida de Raphael, y dize la pintò para Napoles, y que està en la Capilla del Christo que hablò à Santo Thomas<sup>1975</sup>. Aqui / [1657, fol. 71 vº]

---

*que se conocen en sus Retratos. A otro lado están otros del Testamento Viejo y Nuevo: y en medio de todos la Iglesia, en forma de Doncella hermosa, que está como presentándolos á la Santísima Trinidad, que se ve en lo alto en Trono de luz y magestad, y alli junto la Reyna de los Angeles: todo mostrando ingenio y artificio, lindas posturas, proprísimos movimientos, excelentes coloridos. Havia mucho que decir en este Quadro si no huvieramos de dar lugar á los demas.”* (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 117). En 1813 figura depositada en la Academia de San Fernando (*vid.* VIGNAU, 1903-1905, nº 136), transfiriéndose al Museo del Prado en 1839.

<sup>1975</sup> (*Idem*: 1667, fols. 87vº-88; 1681, fols. 72-72vº; 1698, fols. 87-87vº).

Se trata de la *Virgen del Pez* de Rafael (c. 1513-1514, óleo sobre tabla transferido a lienzo, 215 x 158 cm. Museo Nacional del Prado, Cat. nº 297. Inv. Gen. nº 741, ingresa en 1837). Santos más adelante, una vez que ha concluido la descripción de las pinturas, refiere que ésta formaba parte del lote de obras donadas por Felipe IV (SANTOS, 1657, fol. 72vº). Para la valoración del nuevo montaje del Aulilla como lugar en donde «pueden los del Arte, tomar las mas bien exprimidas lecciones», *Vid.* infra, nota. El texto de Santos coincide en casi todo con el incluido en la *Memoria* atribuida a Velázquez: «[fol. A5] V. *Sala de Capitulo* [al margen]. Vna tabla de mano de RAFAEL DE VRBINO, en que esta pintada Nuestra Señora sentada en vna silla alta, y delante en lo baxo vn cajon, ò peana de madera, a el lado derecho esta el mancebo Tobias, de rodillas con el pez en la mano, que refiere su historia, y el Angel que le acompaña, es notable la deuocion, reuerencia, y afecto de ambos mirando a la Imagen, y a el Niño, todos parece tienen vida; el rostro de la Imagen es hermoso, y graue, como tambien el del Niño, aunque risueño; tiende el brazo hazia ellos, y el otro carga sobre / [fol. A5vº] sobre vn San Geronimo arrodillado, a el otro lado en abito Cardenalicio, con el Leon a los pies: desta pintura haze memoria Giorgio Vasari, en la vida de Rafael, dize la pinto para Napoles, y que esta en la Capilla del Santo Christo, que habló a S. Thomas; transportola de aqui a la peña el Duque, y con otras excelentes la dio a su Magestad, tiene de alto esta tabla siete pies y medio, y cinco y medio de ancho.» (AFLG, Inv. 12254).

Curiosamente la *Memoria* sitúa la pintura en la «Sala de Capitulo» y no en el «Aulilla», que es como se cita ese espacio en el resto de la *Memoria*, ¿acaso en un primer momento se pensó colocar la *Virgen del Pez* en los Capítulos?. La *Memoria* aporta datos contrastados que Santos omite: las medidas y la procedencia, descrita entre las obras traídas a España por el virrey de Nápoles, don Ramiro Felipe de Guzmán, duque de Medina de las Torres: «transportola de aqui a la peña el Duque, y con otras excelentes la dio a su Magestad». La pintura fue adquirida en 1638 tras una larga negociación y traída a España en 1644 (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 140). En la *Memoria* encontramos la misma mención a Vasari que incorpora Santos, y que remite a la *Vida* de Rafael: «In questo medesimo tempo fece a Napoli una tavola, la quale fu posta in San Domenico nella cappella dove è il Crocifisso che parlò a San Tomaso d’Aquino; dentro vi è la Nostra Donna, San Girolamo vestito da cardinale et uno angelo Raffaello ch’accompagna Tobia.» (VASARI [1568] 1991, p. 629). Santos solo menciona a Vasari en otra ocasión, cuando se refiere a la copia de la *Santa Cena* de Leonardo en el refectorio del Colegio, tomando en ese caso como fuente al padre Sigüenza (*vid.* infra nota).

Santos incorpora toda la descripción artística contenida en la *Memoria*, corrigiendo algunos aspectos meramente estilísticos, prefiere decir que la Virgen «se representa» y no «esta pintada»; sitúa el cajón o peana de madera del primer término «a los pies», y no «delante en lo baxo». De los términos

Aquí al lado de la Iglesia, ay tambien otros dos originales del **Ticiano**, que dan bien à conocer lo grande de su estudio. El vno es de Santa Margarita, que sale del Dragon, el rostro despauorido, y hermoso, el mouimiento estremado, el tamaño del natural, este estaua en la Ante-Sacristia<sup>1976</sup>. El otro es el Sepulcro

---

aplicados para calificar la expresión de Tobías y el ángel con respecto a la Virgen y el Niño, solamente conserva el de «afecto», suprimiendo los de «deuocion» y «reuerencia». Sustituye el «todos parece tienen vida» por el «parece que mueuen la respiracion». También suprime la valoración del rostro de la Virgen: «es hermoso, y graue, como tambien el del Niño, aunque risueño», comentario que remite a un tema pictórico crucial vinculado a la teoría de los afectos, como es el de la gravedad en la sonrisa. Santos aporta de su propio cuño la mención al libro de San Jerónimo, la *Vulgata*, cuya presencia compositiva subraya, lo que es lógico dada la función del Aula de Escritura. Le permite además interpretar por su cuenta la presencia anacrónica de Tobías: «[...] y vn libro en las manos, que sin duda es el de la Sagrada Escritura, en que trabajò tanto este gran Doctor, abriendo los ojos al mundo, para la inteligencia de sus misterios; y en esta conueniencia deuio de hallar el que en esta Historia le juntò con Tobías, que se los abrió à su Padre». Resulta significativo que Santos se refiera a un sujeto genérico como responsable de la elección de la historia, y no al pintor, como hará un siglo después Ximénez cuando retome y amplifique el texto de Santos: «esta conueniencia debió de hallar el autor para juntarlo en esta Historia con Tobías» (XIMÉNEZ, 1764, p. 112).

Ximénez documenta el traslado de la pintura a la Iglesia Vieja (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 140), hasta entonces había permanecido en el Aulilla, junto a la *Gloria* de Tiziano, allí la describieron CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815, y un año antes el misterioso caballero irlandés Mr. Henry, autor de unas extensas *Reflexiones* sobre la pintura que según cuenta, redactó como respuesta al pintor veneciano Jacopo Amiconi, que habría negado la autoría de Rafael. Estas reflexiones, de las que se conserva una copia manuscrita en la biblioteca laurentina (RBME, ), fueron publicadas por Antonio Ponz en su *Viaje* y constituyen un ejemplo elocuente de la extremada valoración que recibió la pintura a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Ponz menciona una copia en los altares colaterales del monasterio jerónimo de Guisando, emparejada con una copia de la *Visitación* de Rafael (PONZ [1788] 1972, pp. 147-148, 173-198, 275-276). Entusiasmo compartido por Justi: «El Rafael más exquisito que jamás adquirió España y hoy verdadera «perla» de las colecciones madrileñas, La *Virgen del Pez*, una de las últimas obras que se deben íntegramente a su mano [...]» (JUSTI [1888] 1999, p. 561). Por el contrario, la crítica reciente ha puesto en entredicho la autoría del maestro, *vid.* HENRY / JOANNIDES, 2012, pp. 88-93, dichos autores refieren que la pintura sirvió de pala de altar de la capilla absidial dedicada a San Jerónimo, situada a la izquierda del altar mayor de la iglesia de San Domenico Maggiore de Nápoles, capilla fundada por el comitente de la obra Girolamo del Doce. Cfr. WESTON-LEWIS, 1994, pp. 76-80; RUIZ MANERO, 1996, pp. 53-58; FALOMIR, 1999 (1), pp. 46-47; KREMS, 2002, p. 44 y ss.; SHEARMAN, 2003, pp. 772-773.

<sup>1976</sup> (*Idem*: 1667, fol. 88; 1681, fol. 72v<sup>o</sup>; 1698, fol. 87v<sup>o</sup>). Tiziano, *Santa Margarita*, pintura que aún hoy se conserva en el monasterio (P.N. Inv, nº 10014556) se ha identificado con la primera versión del tema de *Santa Margarita y el dragón* enviada por Tiziano en 1552 al príncipe Felipe, mencionándose al año siguiente en el inventario realizado por el guardajoyas Gil de Sánchez de Bazán (*vid.* CHECA, 1994, pp. 210, 248-249). Se describe en El Escorial en el inventario de la primera entrega de abril de 1574: “Un lienzo en que está pintada Sancta Margarita, de mano de Tiziano; que tiene nueve pies y medio de alto y siete y medio de ancho.” (ZARCO, 1930, nº 1.001, p. 44; BASSEGODA, 2002, p. 201). Como señala Francisco de los Santos fue uno de los cuadros que se desplazan durante la reinstalación de la antesacristía en donde lo había descrito Sigüenza frente a la *Oración en el Huerto de los Olivos* también de Tiziano: «[...] está una santa Margarita que sale del dragón reventado por los ijares. Valiente figura, aunque algo corrompida una singular parte de ella por el celo indiscreto de la honestidad: echáronle una ropa falsa en un desnudo de una pierna, que fue grosera consideración. El rostro de la santa, despavorido y hermoso, y un movimiento estremado. No hay que alabar en el Tiziano el colorido, porque es como el príncipe y único maestro de ello, y como solemos decir su vocación, alabado muchas veces del mismo Miguel Ángel, que basta.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 2000, vol. II, p. 672). En el mismo lugar lo menciona Cassiano del Pozzo el 29 de junio de 1626: “era in questa dirò antisagristia un quadretto d’una Santa Marta, figura intera, po’ meno che del vero di Titiano, eravene un altro del medesimo d’ un Christo all’ orto [...]” (POZZO [1626] 2004, pp. 188/212). Se menciona por primera vez en el Aula de Moral en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650): “En el que esta a la parte de la

de Christo, muy semejante en todo lo principal, al que està en la Iglesia Vieja de esta Casa, y no menos excelente, de Figuras poco menos del natural. Este està acomodado en vn Hueco, ò Capilla, que se haze

---

*sacristía está la oración de huerto y el prendimiento de Christo. En esotro está Santa Margarita. Son ambos de mano de Ticiano*" (BOUZA, 2000, p. 66). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* no alude a la versión de El Escorial sino a otra que sitúa en "*San Gerónimo de Madrid*", que se ha querido identificar con la segunda versión del tema, hoy en el Prado (nº 445) realizada por Tiziano en 1565 e inventariada por primera vez en la Galería del Mediodía del Alcázar de Madrid en 1666, aunque Bassegoda en su análisis del texto de Pacheco sugiere que quizá éste viera una copia, aunque el pintor y teórico no dudaba en afirmar que Tiziano: "[...] *careció de buena consideración cuando pintó la Santa Margarita, como a caballo sobre la serpiente, y desnuda casi toda la pierna hasta más arriba de la rodilla* [...]" (PACHECO [1645] 2009, p. 298, *vid.* nota 7). La crítica a la desnudez de la pierna de la santa, que terminaría provocando en la versión escurialense, el repinte tan criticado por Sigüenza, ya la expresaba Ludovico Dolce: "[...] *mostrò di aver bene avuto poca considerazione allora ch'ei dipinse la Santa Margherita a cavallo del serpente*" (falta ref.), de donde tomó probablemente la idea Pacheco. Como vemos, Santos procura omitir la polémica y también Ximénez que en 1764 describe la obra en el mismo lugar sin añadir nada nuevo: "[...] *hay dos Originales del Ticiano, que dan bien á conocer lo grande de su estudio. El uno es de Santa Margarita, que sale del Dragón, el rostro despavorido y hermoso, el movimiento extremado, el tamaño del natural.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 118). Allí lo había mencionado Norberto Caimo en 1755 (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815). La doble polémica de la pierna indecorosa vilmente tapada la reaviva Palomino intentando emular la vehemencia de Sigüenza, aunque a éste no le cita: "[...] *y otra de Sta. Margarita, que sale del dragón rebentando por los hijares: y es una gentil figura aunque ofendida con una ropa falsa, que le echaron para cubrir el desnudo de una pierna que verdaderamente le desgracia; y desgracia tuvo en ser sola y haber caido en un sitio tan religioso: que si estuviera en un cuadro de juicio final, no se reparara en esa menudencia aunque estuviese en el Vaticano. Pero a bien que Jordan puede muy bien subsanar allí este, y otros muchos excrupulos, en lo que dejó ejecutado* [...]" (PALOMINO, falta ref. bien, citado por: BEROQUI, 1946, pp. 132-133). Antonio Ponz, siempre más puntilloso, cita incluso la página de Sigüenza: "[...] *figura portentosa del natural, en pie, con el dragón a los pies. Se le cubrió a la Santa una pierna que tenía desnuda, de lo que muchos han dicho mal; y el mismo P. Sigüenza en su parte tercera Historia de la Orden de S. Gerónimo, en la pág. 831, siente muy mal de que por zelo indiscreto se hiciese semejante cosa en una figura tan peregrina como es esta y de las más excelentes que se guardan en El Escorial, del Ticiano* [...]" (PONZ, 1777, p. 156). Ceán menciona en el Palacio Nuevo de Madrid "*una repetición de la célebre santa margarita, que está en El Escorial*" (CEÁN, 1800, t. V, p. 39) y en El Escorial menciona dos versiones, una en la sacristía: "*santa Margarita con el dragón*" (*Ibid*, p. 42) y en la aulilla: "*la famosa santa Margarita que tiene tapada la pierna*" (*Ibid*, p. 43). Frédéric Quilliet en su metódico catálogo del saqueo escurialense no se olvida de mencionar: "*La famosa S. Margarita la cui gamba era sì bella, eche in seguito fu coperta con pittura a guazzo*" (citado en BEROQUI, 1946, p. 133). En 1811 la pintura aparece inventariada en el Palacio Real entre los "*quadros que están sin colgar*", con el nº 1161: "*Santa Margarita, Ticiano, traído de El Escorial*" (LUNA, 1993, p. 124). De nuevo En 1857 Vicente Poleró la menciona de nuevo en El Escorial reinstalada en las Salas Capitulares, con el nº 332: "*A los pies de la Santa está el dragón que la tragó viva, del cual salió sin lesión haciendo la señal de la cruz; una túnica verde dibuja sus formas, dejando ver sus brazos y una pierna. Fondo, país. Este cuadro pareció repetición del que está en el Museo de Pinturas procedente del Monasterio, señalado con el núm. 851, á excepción de algunas variaciones en los accesorios.*" (POLERÓ, 1857, p. 88). En 1872 Pedro de Madrazo en el *Catálogo descriptivo e histórico* del Museo del Prado (p. 262) confundió la versión madrileña con la escurialense, al afirmar que la primera: "*procede de la Aulilla del R. Monast, del Esc., donde tenía la santa tapada la pierna que hoy aparece descubierta, según se colige de la noticia que da Ceán en su art. "Tiziano". En tiempo de Carlos II había decorado la Galería del Mediodía del R. Alc. de Madrid.*". La confusión no sería resuelta hasta 1946 cuando Pedro Beroqui confirmó que la *Santa Margarita* de El Escorial, la única con la pierna tapada, era la primera versión del tema que Tiziano había enviado al Príncipe Felipe en 1552. La pintura que por entonces colgaba del claustro alto, presentaba un estado lamentable de deterioro, siendo objeto de una importante restauración por parte de Jerónimo Seisdedos que destapó de nuevo la polémica pierna. (*vid.* BEROQUI, 1946, pp. 130-137).



por aquel lado<sup>1977</sup>, en medio de la Santa Margarita, y de vn San Geronimo en la Penitencia, que estaua antes en vn Altar del transito de la Iglesia, Quadro grande, y de no menor cuydado, de mano del **Palma**<sup>1978</sup>.

Sobre el del Sepulcro, encima de la Capilla està vn Lienço de Paulo **Veronès**, en que Christo acompañado de los Padres del Limbo, visita à su Madre, que la halla en aquella ausencia, y grande aflicción, orando. Es de viuissimo afecto el rostro de la Virgen; y se vèn en èl à vn tiempo, exprimidos el del dolor, y la alegría, Christo hermoso por estremo, con manto blanco, la està como bendiziendo. Vèse el mas cercano

---

<sup>1977</sup> (*Idem*: 1667, fol. 88; 1681, fol. 72vº; 1698, fol. 87vº). Esta versión de Tiziano del *Entierro de Cristo* (Prado, Cat. nº 441. Inv. Gen. nº 168) se ha identificado con la pintura que el senado veneciano regaló al secretario Antonio Pérez el 8 de febrero de 1572, quizá la misma que menciona Vasari en el taller de Tiziano en 1566 (FALOMIR, 2003, p. 260). Citada en 1585 en el inventario de los bienes de Antonio Pérez como “*un cuadro del Sepulcro*” (DELAFORCE, 1982, pp. 746-52), figura entre las obras confiscadas por Felipe II, inventariándose en la colección real en 1600 (*vid.* VALCANOVER, 1960, Tomo II, p. 49; WETHEY, 1969, p. 133, n.º cat. 467; RUIZ GÓMEZ, 1991, p. 94; BASSEGODA, 2002, p. 142). El 19 de mayo de 1626 Cassiano del Pozzo la describe en el Palacio de Aranjuez: “*Si vidde in un stanzino, che serve d’ oratorietto, un quadro alto da tre braccia in circa, e largo cinque in circa, d’una Pietà, ò sia Christo morto con la gloriosa Vergine, e le Marie: di Titiano opera bellissima, della quale si vede la stampa [...]*” (POZZO [1626] 2004, pp. 71-81). Fray Francisco de los Santos es la primera fuente que sitúa la pintura en El Escorial, en el altar del Aula de Escritura, en donde la habría instalado Velázquez. En la supuesta *Memoria* del pintor se describe la obra con los mismos términos utilizados por Santos, añadiéndose las medidas: “*XVIII. Aulilla.- Otra pintura del mesmo autor [Tiziano], de figuras poco menores que el natural: es del Sepulcro de Christo, muy semejante en todo lo principal á la que está en la Iglesia vieja de San Lorenzo, y no ménos excelente. Tiene de alto cinco piés, y seis de largo.*” (DAVILLIER, 1874, pp. 56-57). Santos precisa el lugar ocupado por el lienzo: “*en vn Hueco, ò Capilla, que se haze por aquel lado*”, es decir actuando de pintura de altar en el muro norte del Aula de Escritura, en sustitución de un cuadro de Michel Coxcie que no mencionan ni Sigüenza ni Santos pero que sí se refiere en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) publicado por Bouza: “*El del altar es San Joachín quando le echavan del templo por estéril, es de Michael Cosin.*” (BOUZA, 2000, p. 67). En 1820, Damián Bermejo describe la pintura de Coxcie con todo detalle, colocada de nuevo en el altar de la Aulilla (*vid.* BERMEJO, 1820, pp. 235-236; también: POLERÓ, 1857, nº 107, p. 49). En 1755 lo menciona Norberto Caimo junto con la *Santa Margarita* como “*dos originales del Ticiano*” (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815). Ximénez repite a Santos sin añadir nada nuevo: “*El otro es el Sepulcro de Christo, muy semejante en todo lo principal, al que está en la Iglesia Antigua y no menos excelente; de Figuras poco menos del natural. Este está acomodado en un hueco, ó Capilla, que se hace por aquel lado.*” (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 118). En 1813 figura depositado en la Academia de San Fernando (VIGNAU, 1903-1904, nº 141) pasando al Museo del Prado en 1839.

<sup>1978</sup> (*Idem*: 1667, fol. 88) a partir de la edición de 1681 suprime «del transito» (1681, fol. 72vº; 1698, fol. 87vº). Esta pintura ha sido identificada por Bassegoda con un *San Jerónimo penitente* atribuido a Antonio di Jacopo Negretti, Palma “el joven”, que aún se conserva en El Escorial (P.N., nº Inv. 10014601), pudiendo ser el que aparece citado en el inventario de la entrega séptima de 1597-1598: “*Un lienço de pintura al ollio de Sanct Hierónimo en la penitencia, al natural, desnudo, con vna piedra en la mano derecha y la yzquierda puesta sobre vn libro con vn león y capello a los pies; en marco con moldura dorada y negra; tiene de alto dos baras y tres quartos y de ancho dos baras.*” (ZARCO, 1930, nº 1431, p. 80; *cfr.* BASSEGODA, 2002, p. 142). Sigüenza no describe ninguna de las pinturas de los seis altares de los tránsitos superiores de la Basílica, así es que parece Santos el primero en atribuir esta obra a Palma. Norberto Caimo precisará en 1755 de qué Palma se trata: “*San Jerónimo penitente, de Palma el Joven*” (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815) y repitiendo a Santos, fray Andrés Ximénez: “[...] *un San Gerónimo en la Penitencia; Quadro grande, y de no menor cuidado, de mano del Palma.*” (XIMÉNEZ, 1764, p. 118). Antonio Ponz: “*Al lado derecho de la pintura del sepulcro hay un S. Gerónimo penitente, figura entera del Palma joven [...]*” (PONZ [1773] 1788, p. 156). Damián Bermejo en el mismo lugar: “*San Gerónimo penitente, del tamaño natural, por Jacobo Palma, el jóven.*” (BERMEJO, 1820, p. 236). Vicente Poleró en su *Catálogo* de 1857 con el nº 365: “*Palma el jóven. San Gerónimo penitente. Fondo, interior de una gruta. Alto, 7 piés, 5 pulg., 8 lín.; ancho, 6 piés, 6 lín.*” (POLERÓ, 1857, p. 95).

à èl, el buen Ladron, con su Cruz y cordeles. Los Patriarcas, y Profetas, se conocen por sus insignias, excelentemente pintados, y con gran juicio. La inuencion es rara; el capricho nuevo; y el concierto, y armonia de lo historiado, superior al encarecimiento. Las Figuras son menores que el natural<sup>1979</sup>.

Al otro lado en frente de este ay tres Quadros, que corresponden à los que hemos referido. El vno es de mano del mismo Paulo **Veronès**, en que se vè el Martirio de vn Santo, que no es facil el saber quien sea, por ser muy generales à todos los Martires, las señas que se hallan en el, y ninguna particular, por donde pueda conocerse. El Santo està de rodillas, en el sitio donde ha de ser degollado; los ojos en el Cielo, y huyendo el oydo de las persuasiones de vnos Sacerdotes falsos, que le señalan la Estatua de / [1657, fol. 72] de vna Diosa, que alli se mira significada de Bronce. El Verdugo, con vna mano le desembaraça el cuello, y con la otra tiene vna espada. Otras muchas Figuras, que introduce, se vèn con grande variedad, en el traje, y las posturas. Y todo pintado con singular gracia<sup>1980</sup>.

<sup>1979</sup> (*Idem*: 1667, fol. 88; 1681, fol. 72vº; 1698, fol. 87vº). Identificado con el lienzo de Paolo Veronese: *Aparición de Cristo a su madre acompañado de los padres del Limbo*, (El Escorial, P.N., Inv. nº 10014715). Santos incluye la obra entre las nuevas donadas por Felipe IV, en la *Memoria* de Velázquez como obra traída por el Almirante de Castilla: «[fol. 7 s.f.] XI. *Capítulo*. [Al margen] Vn Lienço de PABLO VERONES, en que Christo acompañado de los Padres del Limbo, visita a su Madre, que la halla en aquella ausencia, y grande afliccion, orando; es de grande afecto el rostro de la Virgen, y se ven en el a vn tiempo, exprimidos el del dolor, y la alegría, Christo hermosissimo, con vn manto blanco, la esta vendiciendo; vese el mas cercano a el, el buen Ladron, con su Cruz, y cordeles, puestas las manos: los demas Patriarcas, y Prophetas, excelentemente pintados, y con gran juyzio se conocen por sus insignias, la inuencion es rara, el capricho nuevo, y el concierto, y armonia del historiado superior, a el encarecimiento: las figuras son menores que el natural: tiene de alto cerca de cinco pies, y de largo casi ocho»(AFLG). Norberto Caimo en 1755, siguiendo el orden pautado por Santos, lo menciona en el Aula de Escritura: “[...] *Jesu Cristo visitando a la Santa Virgen, acompañado de los Patriarcas que ha sacado del limbo [...] de Pablo Veronés [...]*” (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815). Fray Andrés Ximénez no añade nada nuevo, repite lo escrito por Santos, omitiendo el elogio al “*capricho nuevo; y el concierto, y armonia de lo historiado, superior al encarecimiento*”, y modernizando los términos “*exprimir*” por “*expresar*” y “*raro*” por “*prodigioso*” (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 118). Antonio Ponz en todas las ediciones del *Viaje de España*, recuerda la pintura en el mismo lugar: “[...] *una Aparicion de Jesu-Christo, acompañado de los Padres del limbo, á nuestra Señora, excelente invencion, y pintada de gran gusto por Pablo Veronés.*” (PONZ [1773] 1788, C. IV, pp. 156-157). En julio de 1810 figura entre los “*Quadros aforrados por el señor Nápoli*”, en 1813 en la Real Academia de San Fernando (VIGNAU, 1903-1905, nº 104). El padre Damián Bermejo en 1820 lo menciona de nuevo en su emplazamiento original en el Aula de Escritura: “*Sobre el Altar; Jesucristo resucitado visita á su Santísima Madre acompañado de una multitud de Santos, figuras medianas, por Pablo Veronés.*” (BERMEJO, 1820, p. 236). Vicente Poleró lo incluye en su *Catálogo* de 1857 con el nº 108, precisando con detalle el título: “*Pablo Veronés. Jesucristo, después de su resurrección y acompañado de los Santos Padres que había sacado del Limbo, se aparece á su Santísima Madre. Alto, 7 piés, 9 pulg., 10 lin. ; ancho, 10 piés, 9 pulg., 6 lin.*” (POLERÓ, 1857, p. 49). Carl Justi en *Velázquez y su siglo* aunque no menciona su fuente recuerda la procedencia de la pintura: “*Don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla (1644-1646), le dio [a Felipe IV] los dos Paolos: Cristo en los Infiernos y el Martirio de San Ginés [se refiere al Martirio de San Mena]*” (JUSTI [1888] 1999, p. 561). Para Sánchez Cantón lo inédito del tema y del tratamiento lo llevaron a dudar de la atribución al Veronés de la pintura, muestra de su desconocimiento es que diga que “*no consta en el padre Sigüenza*” e incluso afirme que tampoco “*en su continuador el padre Santos*” (SÁNCHEZ CANTÓN, 1963, t. II, p. 398).

<sup>1980</sup> (*Idem*: 1667, fol. 88vº; 1681, fols. 72vº-73; 1698, fols. 87vº-88). Santos duda de la identificación del santo que centra la composición de este lienzo, con la mirada traspuesta minutos antes de ser martirizado, acaso entonces no era visible la inscripción en letras doradas de la base del altar: “*MARTITIU SCTI MENN.*”, que da la clave para la identificación del tema con el *Martirio de San Mena*, obra pintada por Paolo Veronese hacia 1580 y que desde 1837 se encuentra en el Museo del Prado (Cat.

A este corresponde vn Lienço de San Lorenzo, despues de assado, y muerto, quando San Hipolito, y sus compañeros vinieron de noche à lleuarse el Cuerpo del Santo, para darle Sepulcro. Es de mano de Iuan Fernandez **Mudo**<sup>1981</sup>. En medio de estos dos, encima de dos Sillas, que està à este lado, està otro de

---

nº 497. Inv. Gen. nº 897). Tampoco el texto de la *Memoria* de Velázquez acierta con el santo, aunque lo describe en el mismo lugar y añade las medidas y su procedencia, entre los cuadros donados a Felipe IV por el Almirante de Castilla, Don Juan Alfonso Gutiérrez de Cabrera: "XII. Aulilla.- Otro del mesmo autor [Pablo Veronés]. Pintó en él el Martirio de un Santo, que es possible sea San Sebastián. Las figuras dél son muchas, várias en posturas y trajes. Es de lo muy bueno que pintó. El Santo está de rodillas, ya puesto en el sitio donde ha de ser degollado; el verdugo con una mano le desembaraça el cuello, y con la otra tiene la espada. El Santo, con los ojos en el cielo, huye el oído á las persuasiones de unos sacerdotes que le señalan una estatua de bronce de una diosa, pintado todo con singular gracia y lindo gusto. Las figuras del natural. El alto es de nueve piés, y de ancho seis y medio." (DAVILLIER, 1874, p. 54). En 1755 Norberto Caimo lo menciona todavía en la Aulilla: "[...] el martirio de un santo, de Pablo Veronés [...]" (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815). En 1764 fray Andrés Ximénez lo describe en la Iglesia Vieja, sin añadir nada nuevo: "Frente de la celebrada Tabla de Rafael [la Virgen del Pez ] está la Historia del martirio de un Santo, que no es fácil saber quien sea, por ser muy generales á todos los Mártires las señales que se hallan en él, y ninguna particular por donde pueda conocerse. El Santo está de rodillas en el sitio donde ha de ser degollado; los ojos en el Cielo, y huyendo el oído de las persuasiones de unos Sacerdotes falsos, que le señalan la Estatua de una Diosa, que alli se mira significada de Bronce. El Verdugo con una mano le desembaraça el cuello, y con la otra tiene una Espada: otras muchas Figuras, que introduce el Autor (que es Paulo Veronés), se miran con gran variedad en el trage, y posiciones; y todo pintado con singular gracia." (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. VIII, p. 114). En 1775 Antonio Ponz anota el traslado de la pintura fuera de la Iglesia Vieja y su sustitución por una obra de Ribera: "El cuadro del Veronés se está componiendo y no se sabe en donde se colocará" (citado por: BASSEGODA, 2002, p. 143), en la edición de 1788 del tomo II del *Viaje de España*, anota Ponz el regreso de la pintura al Aula de Escritura: "Aulilla. Se ha quitado de esta pieza [...] el quadro del Bautismo de Christo, reputado por del Parma joven, habiéndole trasladado a la ropería, y en su lugar se ha puesto el martirio de un Santo, insigne obra de Pablo Veronés, que antes estuvo en el mismo sitio." (PONZ, 1788, p. vi). En 1813 figura en la Real Academia de Bellas de Artes de San Fernando (vid. VIGNAU, 1903-1905, nº 131). En 1820 Damián Bermejo describe de nuevo la pintura en la Iglesia Vieja, leyendo mal la inscripción e identificando el tema con: "El martirio de san Clemente, según que se expresa en el mismo cuadro. El santo está en el acto próximo á ser degollado por un verdugo; á su lado se ven ciertos sacerdotes persuadiéndole a la adoración de una Diosa figurada en estatua de bronce, por Pablo Veronés." (BERMEJO, 1820, p. 210). En 1857 Vicente Poleró en su "Noticia de los cuadros procedentes del Real Monasterio de San Lorenzo, y que se encuentran hoy en el Real Museo de pinturas con la numeración que cada uno tiene", con el número 897 cita el lienzo de Veronese con una nueva identificación del tema: "Martirio de San Ginés (P. Veronés)." (POLERÓ, 1857, p. 183).

<sup>1981</sup> (Idem: 1667, fol. 88vº; 1681, fol. 73; 1698, fol. 88). Se trata del *Entierro de San Lorenzo* de Navarrete el Mudo aún hoy en El Escorial (P.N. Inv. nº 10014609), el cual aparece descrito en el inventario de la entrega cuarta de 1584: "Otro lienço al ollio de Sanct Lorenzo, con quatro christianos, de cómo vienen de noche a lleuar su cuerpo después de martirizado y muerto; que tiene de alto quatro baras y quarta y de ancho dos baras y media; de mando del Mudo." (ZARCO, 1930, nº 902, p. 667). Fray José de Sigüenza lo describe en el altar de la capilla del Colegio: "Esta enriquecida con un cuadro grande de nuestro Juan Fernández Mudo. Tiene la historia de quando el tirano le dejó asado y muerto sobre las parrillas y entraron en lo secreto de la noche San Hipólito y otros compañeros a hurtar el cuerpo para llevarle a enterrar. Historia y paso llena de arte y de piedad. No la dejó acabada del todo; acabóla su discípulo, y échanlo de ver los que saben algo." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VII] 1963, p. 269; 1986, p. 264). Como ha estudiado Selina Blasco, en el manuscrito original Sigüenza había descrito el cuadro con todo detalle, suprimiendo el pasaje en la edición impresa: "En la capilla del collegio está otro quadro que también quedó imperfecto con su muerte. La historia es de singular consideracion quando el santo Mártir Ypólito entra con otros compañeros a hurtar el cuerpo del glorioso mártir laurencio que le dejó el tyrano después de asado a enfriar sobre las mismas parrillas donde lo abrasó. Vese un cuerpo tostado, muerto, descompuesto que sólo miralle quebranta el corazón. Ypólito quiere dar gritos y haze extremos de tristeza y desconsuelo, los que van con él le amonestan que calle porque no son tan sentidos, todo tan

mano de Luqueto, que es vn Christo desnudo à la Coluna, poco acompañado de Figuras, que solo puso vn Verdugo que le ata, y vn muchacho con la vestidura en las manos, pero bien lleno en la destreza de la execucion<sup>1982</sup>.

---

vivamente significado que parece nos hallamos allí con ellos, está un muchacho soplando y encendiendo en el cabo de un tizón que alló por ally una candela que es cosa preciosa, sin estas ay otras piezas de estima en diversas partes de la casa, aunque tambien quedaron por acabar, y si no se nos acabara tan presto [...]" (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 593, nota 95). El traslado de esta pintura al Aula de Moral no parece deberse a Velázquez ya que en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) ya se menciona allí: "Al otro lado [de las sillas] está San Lorenzo quando después de asado le llevavan a enterrar San Hipólito y otros christianos, es del Mudo." (BOUZA, 2000, p. 67). Fray Andrés Ximénez en 1764 describe el cuadro de Navarrete en el mismo lugar, copia lo dicho por Santos pero luego añade: "[...] Es de mano de Iuan Fernandez el Mudo, y de aquella manera valiente, que usó á lo último. Introduce la obscuridad de la noche con gran propiedad, y con la corta luz de una Candela que enciende uno de los Discipulos, se alcanza á ver otros tres con admirable artificio: bastaba este solo Quadro para hacer célebre al Mudo." (XIMENEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 119). En 1813 figura depositado en la Real Academia de San Fernando (vid. VIGNAU, nº 134). En 1820 lo describe Damián Bermejo de nuevo en el Aula de Escritura: "La historia de quando San Hipólito y sus compañeros fueron a llevarse el cuerpo muerto de San Lorenzo para darle sepultura, por Navarrete." (BERMEJO, 1820, p. 236). En 1857 lo describe Vicente Poleró con el nº 111: "Entierro de San Lorenzo. San Hipólito y compañeros, amparados por el silencio y oscuridad de la noche, trasladan á las catacumbas el tostado cuerpo del mártir, abandonado en las parrillas por sus verdugos. Este cuadro y el de Nuestro Señor aparecido á la Virgen después de su resurrección, del mismo autor, señalado con el núm. 1444, formaron parte de los cuadros y muebles que tenia el Mudo en la habitación que ocupó en este Monasterio. Alto, 10 piés, 2 pulg.; ancho, 7 piés, 3 pulg., 5 lín." (POLERÓ, 1857, p. 50). Para un análisis de la influencia sobre Navarrete de los dos grandes nocturnos de Tiziano presentes en El Escorial, la *Oración del Huerto* y el *Martirio de San Lorenzo*, vid. MULCAHY, 1999, pp. 71-73.

<sup>1982</sup> (Idem: 1667, fol. 88vº; 1681, fol. 73; 1698, fol. 88). Esta versión del *Cristo atado a la columna* de Cambiaso que aún hoy se conserva en El Escorial (P.N. Inv. nº 10034647), se distingue de su homónima, donada por Luis Méndez de Haro e instalada por Velázquez en la Sacristía (vid. SANTOS, 1657, L. I, D. IX, fols. 45 - 45 vº), fundamentalmente por la presencia del muchacho que anota Santos, lo que ha permitido a Bassegoda la correcta identificación de ambas pinturas (vid. BASSEGODA, 2002, p. 120 y 144). La pintura se describe en el inventario de la primera entrega de abril de 1574, aunque sin mencionar el muchacho: "Un lienzo en que está pintado al natural la figura de Christo nuestro Señor atado a la coluna, que tiene ocho pies de alto y cinco y medio de ancho, de mano de Lucas Italiano." (ZARCO, 1930, nº 851, p. 658). Fray José de Sigüenza sí cita el muchacho cuando describe "[...] un Cristo a la columna, en el paso del colegio para la sacristía; figura muy devota, bien plantada y de mucho relieve, aunque tan sola que no tiene sino un verdugo y un muchacho, que pone tristeza ver tanta soledad, si no fue industria para que solo se mirase a la figura de Cristo." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1963, p. 383; 1986, p. 375). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c. 1650) ya se menciona entre los cuadros de la Aulilla: "[...] está Christo a la columna a la columna, es de Luqueto." (BOUZA, 2000, p. 67). Allí lo ve también Norberto Caimo en 1755: "Jesucristo en la columna, de Cambiasi." (CAIMO 755] 1999, vol. IV, p. 815). Fray Andrés Ximénez en 1764 sitúa la pintura en el mismo lugar repitiendo a Santos: "[...] encima de dos Sillas, que están á este lado, está otro de mano de Luqueto, que es un Christo desnudo á la Coluna, poco acompañado de Figuras, que solo puso un Verdugo que le ata, y un muchacho con la vestidura en las manos; pero bien lleno en la execucion." (XIMÉNEZ, 1764, P. I, D. IX, p. 119). También Antonio Ponz menciona la pintura en el testero frente al altar: "El siguiente es un Señor á la columna, de cuerpo entero, un sayon que le ata, y un muchacho con las vestiduras, obra de Lucas Cambiaso." (PONZ, 1788, p. 158). En el mismo sitio, Damián Bermejo: "Jesucristo a la columna con un sayon que le ata, y un muchacho que tiene sus vestiduras, figuras del natural, por Luqueto." (BERMEJO, 1820, p. 237). En 1857 Vicente Poleró cataloga solamente la versión con el muchacho, aunque confunde su procedencia: "180. Cangiasi. Jesús en la columna. Un sayon le ata, y un muchacho de rostro alegre tiene las vestiduras del Justo. Este cuadro lo regaló a Felipe IV D. Luis Mendez de Haro, Conde-Duque de Sanlúcar. Alto 6 piés, 7 pulg., 5 lín.; ancho, 4 piés." (POLERÓ, 1857, pp. 63-64).

A los lados de la Cathedra donde se lee la lección de Escritura, están otros dos Quadros excelentissimos, gallardamente entendidos, y obrados. El vno es vna Anunciata de mano de Paulo Veronès, las figuras del natural, el rostro de la Virgen de mucha hermosura, y señorio: no ay terminos con que significar la magestad, y gracia, con que se muestra. El Angel, de linda posicion, y mouimiento, las ropas de admirable diferencia en las tintas. En lo alto el Padre Eterno en vn pedaço de Gloria, se descubre, assistido de Angeles, tan viuos, que parece que buelan, y se mueuen: mas abaxo el Espiritu Santo, en figura de Paloma, lleno de luzes celestiales, se và acercando à la Virgen. A lo lexos se vê vn Pays por vna Puerta, y vn Corredor que se finge de Iaspes de diuersos colores. El Pauimento es de essas mismas Piedras, y haze marauillosa perspectiua; y junto todo, es de lo grande que se puede hallar de este Artifice. Hizose este Quadro para el Retablo de este Templo, y assi es muy alto, y de la anchura competente al lugar donde se auia de poner, mas no se puso, porque no era esta la Historia que se pedia<sup>1983</sup>.

El otro es de mano del gran Tintoreto, igual en la an- / [1657, fol. 72 vº] anchura, y altura, y juntamente en la valentia. Es del Nacimiento de Christo, de rara disposicion, y capricho: nada ay que no sea de admirar; la hermosura de la Virgen, la terneza del Niño entre las pajas, lo absorto de San Ioseph, la bien significada alegria de los Angeles, y Pastores, todo parece tiene alma: hasta vnas Palomas, que estan en el suelo (ofrenda de alguna Pastora de las que introduze) engañan con su viueza. Tambien se hizo este Quadro para el Retablo del Altar mayor, y por ser las figuras menores del natural, y porque se pretendia,

<sup>1983</sup> (*Idem*: 1667, fols. 88vº-[89]; 1681, fol. 73; 1698, fol. 88).

La *Anunciación* de Paolo Veronese, aún hoy en El Escorial (PN, RMSLE, Inv. nº 10014597), fue adquirida por Nicolás Granello en 1583 (*vid.* ZARCO, 1932, p. 54; BASSEGODA, 2002, p. 145), junto con la *Adoración de los Pastores* de Jacopo Tintoretto, inventariándose al año siguiente en la entrega cuarta de 1584: «Otro lienço grande de pintura al ol(l)io de la salutacion de Nuestra Señora de mano del Verone(n)s(s)e pintor ytaliano. Tiene de alto çinco baras escas(s)as y de ancho dos baras y sesma» (CHECA, 2013, p. 313 [E.IV., p. 78]; ZARCO, 1930, nº 1.025, p. 48). Sigüenza describe la obra en el Aula de Moral y refiere su paso por el altar mayor de la basílica y las razones que hicieron descartar la obra: «De Pablo Veronés, seguidor de la manera y camino del Tiziano, hay una Anunciada excelentísima, gallardamente entendida y obrada; las figuras son como del natural, de lindo movimiento y aptitud. Estuvo puesta en el altar mayor, y se quedara allí si hubiera de ser aquélla la historia; en su lugar se puso el Nacimiento y ella está ahora en el aula del convento, a la mano derecha de la cátedra» (SIGÜENZA, [1605] 2000, p. 673). Con respecto a Sigüenza la descripción de Santos resulta mucho más interesante y cargada de matices, sobre todo en lo que se refiere a la valoración del espacio en perspectiva. Lo significativo es que tratándose de una pintura de la colección de Felipe II, Santos se aparte de su predecesor, desarrollando una nueva descripción, más rica en matices en la que incorpora términos artísticos no habituales en su vocabulario y que presumiblemente habría aprendido de la *Memoria* atribuida a Velázquez. Es el caso del término «tintas» aplicado al ángel San Gabriel: «de linda posicion, y mouimiento, las ropas de admirable diferencia en las tintas». Incide además en la valoración de los efectos ilusorios de la pintura, señalando que los ángeles están «tan viuos, que parece que buelan, y se mueuen» y que «A lo lexos se vê vn Pays por vna Puerta, y vn Corredor que se finge de Iaspes de diuersos colores. El Pauimento es de essas mismas Piedras, y haze marauillosa perspectiua», fragmento que recuerda a la descripción del *Lavatorio* de Tintoretto. En el mismo lugar lo mencionan: POZZO [1626] 2004, pp. 196, 220; el manuscrito de Ajuda (c. 1650): «Al lado derecho de la cátedra está la Anunciación de Nuestra Señora, es de Paulo Veronense» (BOUZA, 2000, p. 67); CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815; XIMÉNEZ, 1764, p. 119; PONZ [1788] 1972, p. 157; BERMEJO, 1820, p. 237; POLERO, 1857, nº 478, p. 116.

que todo el Retablo fuesse de vn Maestro, no tuuo aquel lugar, y se goza mejor en este<sup>1984</sup>. En medio de estos dos, encima de la Cathedra està vn Eccehomo del **Ticiano**, marauilloso<sup>1985</sup>.

Todos estos Quadros està en muy medida correspondencia, adornando las Paredes de esta Aula, que assi como lo es de Escritura, lo es de Pintura, à donde pueden los del Arte, tomar las mas bien exprimidas lecciones, que pudieron dar sus Maestros. Para que se compusiesse como està, diò el Rey

---

<sup>1984</sup> (*Idem*: 1667, fol. [89]; 1681, fols. 73-73vº; 1698, fols. 88-88vº).

La *Natividad y adoración de los pastores* de Jacopo Tintoretto (PN, RMSLE, Inv. nº 10014600), aparece descrita en el inventario de la entrega cuarta de 1584: "*Otro lienço al ollio, pintura grande, del Naçimiento de nuestro Señor, con pastores; de mano de Tntorete, pintor italiano; del tamaño del antes dèste [5 varas escasas por dos varas y sesma.]*." (ZARCO, 1930, nº 994, p. 43). Fray José de Sigüenza: "*De Jacobo Robusto, que por otro nombre llaman el Tintoreto, está un Nacimiento en la aula del convento, a la otra parte de la cátedra, de muy florida y hermosa labor y luces, como de hombre que se quería parecer a su maestro Rafael, aunque en el dibujar quería ir tras de Miguel Angel. Esta estuvo puesta también en el altar mayor, y merecía bien aquel lugar, y por ser las figuras menores del natural, y porque se pretendía que todo el retablo fuese de un maestro, se quitó y se goza mejor en donde está.*" (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XVII] 1963, p. 382; 1986, pp. 373-374). Sobre la importancia concedida por Felipe II a que los ocho lienzos del retablo fueran de un mismo autor, *vid*: CLOULAS, 1968, p. 184; MULCAHY, 1992, p. 151. En el mismo lugar lo menciona de pasada y sin describirlo Cassiano del Pozzo: (*vid*. POZZO [1626] 2004, pp. 196, 220), también en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (BOUZA, 2000, p. 67) y Norberto Caimo en 1755 (*vid*. CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815). Fray Andrés Ximénez repite a Santos sin añadir nada nuevo, actualizando el término "*raro*" por "*bueno*" y "*capricho*" por "*gusto*" (*vid*. XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, pp. 119-120). Antonio Ponz: "*Inmediato á la cátedra á la mano derecha se vé un quadro muy alto, y angosto del Tintoreto: representa un Nacimiento; y es ciertamente de lo mas juicioso, verdadero, y bien pintado, que se vé aquí de dicho autor. Son bellas las figuras, la gloria de ángeles, y quanto hay en él. Unas aves pintadas en el primer término, parecen verdaderas.*" (PONZ, 1788, C. IV, p. 157). En 1813 figura depositado en la Academia de San Fernando (*vid*. VIGNAU, 1903-1905, nº 25). De regreso en El Escorial lo menciona sin describirlo Damián Bermejo (*vid*. BERMEJO, 1820, p. 237) y en 1857 lo cataloga Poleró con el número 479: "*Tintoretto. "Nacimiento del Señor y adoracion de los pastores." La composicion aparece dividida en esta forma. En la parte baja y en primer término, vários pastores de ámbos sexos se ocupan en reunir frutas para la ofrenda; más arriba se vé el establo donde la Virgen presenta al niño Dios para que le adoren, y en lo alto un coro de Ángeles. Este cuadro fue pintado para el retablo de la capilla mayor, de donde se quitó y fué colocado en su lugar el que hoy se vé al núm. 1. Alto, 11 piés, 5 pulg. 7 lin.; ancho, 6 piés, 9 pulg. 6 lin.*" (POLERO, 1857, p. 116).

<sup>1985</sup> (*Idem*: 1667, fol. [89]; 1681, fol. 73vº; 1698, fol. 88vº). Santos añade más adelante que este *Ecce Homo* fue donado por Felipe IV, por tanto habría sido instalado sobre la cátedra por Velázquez en sustitución de un *San Jerónimo* del taller de Veronés descrito por Sigüenza en 1605: "[...] y encima de la misma cátedra está un *San Jerónimo a la penitencia*, de harto buen relieve y colorido, aunque otros dicen que no es suyo, sino de un su hijo." (SIGÜENZA, [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 373). En el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda se apunta la atribución de la obra a Francesco Veronese: "*Encima de la cáthedra está Nuestro Padre San Gerónimo, es de Francisco Veronese, hijo de Paulo.*" (BOUZA, 2000, p. 67). Según Bassegoda la pintura que cita Santos puede identificarse con el *Ecce homo con sayones* atribuido a Tiziano (en el Museo del Prado desde 1837, Cat. nº 42. Inv. Gen. nº 435; BASSEGODA, 2002, p. 146) descrito en la *Memoria* de Velázquez, en la Aulilla, entre "*las pinturas que el Conde de Monterrey traxo de Italia y dió á su Magestad [...] Otro de mano de Ticiano: Christo mostrado de Pilatos al pueblo, cercado de muchos sayones, figuras todas del natural. Es muy bueno, pero a padecido mucho y tiene algunos adereços. Es su altura de más de quatro piés, su ancho tres y medio.*" (DAVILLIER, 1874, p. 56). En el mismo lugar lo mencionan Norberto Caimo en 1755 (*vid*. CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815), fray Andrés Ximénez repitiendo a Santos: "*Enmedio de estos dos, encima de la Cáthedra está un Ecce-Homo del Ticiano, maravilloso.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 120) y Antonio Ponz: "*En medio de estos dos quadros hay un bello Ecce Homo de medio cuerpo, del Ticiano.*" (PONZ, 1788, p. 157).

Philipo Quarto, junto con las de la Sacristia, cinco de las Pinturas que hemos referido, que son: La Nuestra Señora de Raphael, el Sepulcro del Ticiano, y el Eccehomo, y las dos de Paulo Veronès<sup>1986</sup>.

**Camarin**<sup>1987</sup>.

---

<sup>1986</sup> (*Idem*: 1667, fol. [89]; 1681, fol. 73vº; 1698, fol. 88vº).

<sup>1987</sup> El Camarín de las reliquias o de Santa Teresa es un espacio abovedado de 7,75 m. largo por 2,30 m. de ancho y 5,22 m. de alto, con dos ventanas rasgadas hasta el suelo, una de taracea orientada a mediodía y otra a levante. En origen este espacio estaba relacionado con el tránsito de los relicarios altos de la Basílica, a la altura del Coro, de hecho las tres gradas que servirán para colocar las reliquias son parte de los escalones del último tramo, tabicado, de la llamada escalera del Patrocinio (*vid.* ANDRÉS, 1971, p. 3). En el Segundo Diseño de las Estampas se aprecia la mencionada escalera ocupando todavía parte del camarín. El Durante el ejercicio como "reliquiero" de fray Martín de Villanueva (1594-1605) se acuerda el montaje del Camarín, en principio destinado para albergar las numerosas reliquias de pequeño tamaño. Según García-Frías el espacio debió cerrarse después de 1594 y antes de 1597, ya que Juan Alonso de Almela no lo menciona y sí lo hace L'Hermite refiriéndose al camarín como "*petite chambrette*": *Y además de éstas [reliquias] había allí también muchísimas otras, que fueron llegando y reuniéndose poco a poco en una habitación pequeña [...]*" (*vid.* L'HERMITE [1597] 2005, p. 358). Fray José de Sigüenza, el cual ejerce de "reliquiero" de 1591 a 1594, ya se refiere a esta pieza con el nombre de "*camarín*" anotando la novedad del término: "*Junto con esta aula está una piececica o, llamémosla, camarín, pues ya hemos tomado licencia para tantos nombres nuevos en España.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 255). Será entre 1605 y 1630 gracias a la labor como "reliquiero" de fray Bartolomé de Santiago cuando se lleve a cabo la primera y más importante ordenación e inventario de reliquias, como señala Francisco de los Santos en *la Cuarta parte de la Historia de la Orden*: "*De las reliquias mas menudas compuso el que llaman el Camarin, Pieza aparte, ricamente adornada, reduciendo à numero su diligencia hasta las mas minimas, en consideracion de que no ay cosa pequeña siendo prenda de los Grandes del Reyno Celestial. Puso en ellas numeros, y el nombre del Santo cuya es cada una, y se refiere à la entrega, que se hizo al Conuento quando vinieron, y à los Testimonios antiguos y modernos con que las entregaron. Estos los dispuso con igual methodo, cerrados, y sellados, sobrepuesta la suma de ellos en cada vno, y hizo vn Libro muy grande à parte de sus traslados, y del inuentario y Relicarios donde està, y vidas recopiladas de los Santos cuyas son, el qual se guarda tambien en el Camarin, y se estima como loable trabajo.*" (SANTOS, 1680, L. IV, C. V, fol. 724). El libro, efectivamente "*muy grande*" (41 x 27 cm.) con frontis dibujado a pluma, puede considerarse la primera guía razonada de una parte de las colecciones escurialenses, lleva por título: *Inventario y memorial de las sanctas reliquias y relicarios que el señor Rey don Philippe Segundo ha entregado a esta su real casa de Sant Lorenço desde el año de 1571 en el qual se hizo la primera Entrega hasta el año de 1598 en que murio* (A.G.P., Patronato, San Lorenzo, leg. 1.657), en el que se incluyen también las reliquias donadas por Felipe III en 1611 en la llamada Entrega Octava. Nada comenta Francisco de los Santos de la decoración al fresco de la bóveda y paredes del Camarín, realizada entre 1660 y 1670 por un pintor mediano cuyo nombre desconocemos y que fue financiada por medio de donativos gracias a la iniciativa del fraile jerónimo Baltasar de Soria (†1676). Curiosamente se optó por los grutescos, siguiendo el modelo de las Salas Capitulares y la Antesacristía. En la bóveda se disponen dos rectángulos de arquitectura fingida y en los laterales, lunetos con óculos ricamente enmarcados, por donde sobrevuelan ángeles portando símbolos martiriales. A los lados de la ventana del mediodía hay dos hornacinas también pintadas al fresco en un momento posterior, por un autor menos afortunado, como señala Gregorio de Andrés, "*algún jerónimo que apenas sabía manejar los pinceles*" (*vid.* ANDRÉS, 1971, p. 5). En la hornacina de la izquierda se representa el tema eucarístico de la *Recogida del maná por los israelitas*, en la del lado derecho, en donde aún hoy se exhibe la reliquia de la hidría o vasija supuestamente utilizada en las *Bodas de Caná*, esta representada la escena sagrada en cuestión. En las *Memorias Sepulcrales* del Padre Soria se deja constancia de esta iniciativa decorativa inédita en la historia del Monasterio: "*Corrió a su cuidado también que el cielo o bóveda del camarín se adornase de pintura al fresco, que está hecho todo un cielo, cuyas estrellas son tantas y tan preciosas reliquias como en él se miran.*" (Citado en: ANDRÉS, 1971, p. 5). Hacia 1725 se doró y pintó el retablo del testero dentro de un nuevo plan de reorganización y aderezamiento del Camarín que implicó la realización de un inventario más detallado y minucioso de sus tesoros: *Memoria de las reliquias y relicarios que ay en la Yglesia de este Real Monasterio de S. Lorenço, assí en los Altares de Nra. Señora y de Nro. P. S. Gerónimo, como en las cajas de encima de la cronixa de*

Dentro de esta Aula està vna Pieça pequeña, que llamamos el Camarin, donde ay tambien excelentes Ioyas de Pinturas, Escultura, Iluminaciones de grandes Artifices, y otras cosas preciosas, aunque menudas<sup>1988</sup>.

### Reliquias.

Guardase tambien aqui parte de aquel Tesoro de las Reliquias, que el Rey Philipo Segundo juntò en esta Marauilla. Vn Cuerpecito entero de vn Niño Innocente, de quien ya hizimos memoria en el discurso de las Reliquias<sup>1989</sup>.

---

*dichos Altares. Y juntamente de las reliquias, relicarios, iluminaciones y otras alhajas que se guardan en el Oratorio y Camarín de la Aulilla de Moral* (ABMSLE, M.<sup>a</sup>, 2.I.20, fol. 128). Francisco de los Santos en sus cuatro ediciones enumera las piezas más destacadas que contenía el Camarín, pero no hace mención al espacio arquitectónico, ni al retablo, ni a las llamativas novedades introducidas en la decoración a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. Norberto Caimo en 1755 se refiere al Camarín como "*gabinete*" y lo describe como "*un cuartito pequeño, incluso se pudiera decir un armario de cosas preciosas en pinturas, esculturas, pedrerías y otras rarezas. Hay allí muchas reliquias que por respeto pasaré en silencio.*" (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 808). Habrá que esperar a Ximénez y Ponz (*vid.* XIMÉNEZ, P. I, C. IX, pp. 120-123; PONZ, 1788, C. IV, pp. 158-162) para encontrar una descripción pormenorizada de este riquísimo espacio que fue metódicamente saqueado durante la francesada y en el que a lo largo de sus más de dos siglos de esplendor, vienen a confluir la tradición de los *thesaurus* medievales, el espíritu heterogéneo de las *Wunderkammer* del Renacimiento y el sentido propiamente barroco de expositor de reliquias. (*vid.* ANDRÉS, 1971, pp. 53-60; 1972, p. 115-127; CHECA, 1992, pp. 241-458; GARCÍA-FRÍAS, 1995, pp. 135-160).

<sup>1988</sup> (*Idem*: 1667, fol. [89v<sup>o</sup>]; 1681, fol. 73v<sup>o</sup>; 1698, fol. 88v<sup>o</sup>). La misma escueta referencia al contenido del Camarín en todas las ediciones, sacada de fray José de Sigüenza: "[...] *hay excelentes joyas de pintura, escultura, iluminación y otras menudas y preciosas.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 255). Entre las otras cosas "*preciosas, aunque menudas*" que no precisa Santos, estaban las miniaturas originales de Giulio Clovio donadas al Monasterio por Felipe II y que sirvieron de modelo a los maestros iluminadores del *scriptorium* escurialense (*vid.* Análisis, D. VI, nota 10, p. Cfr. CHECA/MORÁN, 1985, p. 112; CHECA, 1992, p. 242; PÉREZ DE TUDELA, [1998] 2000, p. 175). En el Camarín las menciona en 1626 Cassiano del Pozzo: "[...] *gli mostrarono una stanzetta, dove sono diverse reliquie, e quadretti di devotione adornati pur di reliquie e così sacre; trà i quadretti di consideratione, che si videro, furon tre di mano di D. Giulio Clovio bellissimi, non maggiori d'un palmo al solito. Sono diligentissima miniatura in carta de pecora*" (POZZO [1626] 2004, p. 197). Los originales de Clovio permanecieron en el Monasterio hasta la francesada de 1809, de las ocho miniaturas que se recuperaron en 1814 ninguna era del maestro (*vid.* PÉREZ DE TUDELA, [1998] 2000, p. 179). La única pintura de Clovio que hoy se ha podido identificar es el *David y Goliat* de la Wildenstein Foundation de Nueva York (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 357). En 1764 fray Andrés Ximénez añade un epígrafe en la descripción del camarín para incluir la referencia a las más de setenta pinturas de pequeño formato, incluidas las de Giulio Clovio, al que confunde con Giulio Romano. (*vid.* XIMÉNEZ, P. I, C. IX, pp. 122-123). Antonio Ponz tambien las menciona aunque pone en duda su atribución: "*Se vén por las paredes porción de pinturas pequeñas, unas en cobre, otras sobre ágatas, y también las hay en vitela [...] Algunas de estas obritas se han creído por de Rafael, Julio Romano, Anibal Caraci, Miguel Anfel; pero las mas son copias entre algunas originales de autores de menor nombre.*" (PONZ, 1788, C. IV, pp. 160-161). Para un análisis e identificación de las pinturas del Camarín de las reliquias, entre las que figuraba la *Sagrada Familia del Cordero* de Rafael (Prado, Cat. n.º 296. Inv. Gen. 798), la *Virgen de Lovaina* de Gossaert (Prado, Cat. n.º 1536. Inv. Gen. n.º 457) o el *Cristo yacenetado adorado por San Pio V* de Michele Parrasio (Prado, Cat. n.º 284. Inv. Gen. n.º 430), *vid.* ANDRÉS, 1972, pp. 115-127; GARCÍA-FRÍAS, 1995, pp. 135-160; BASSEGODA, 2002, pp. 349-360.

<sup>1989</sup> Esta reliquia llega a El Escorial con la Entrega séptima de 1597 y aún se conserva en el Camarín (P.N. Inv. n.º 10035267, *vid.* GARCÍA-FRÍAS, 1995, p.145, nota 23). Como recuerda Santos, la había descrito en el Discurso VIII dedicado a los reliquias: "[...] *vn Cuerpecito entero de vn Santo Niño Inocente; natural de Belen, del mismo Tribu, y descendencia de Iudà, tan chiquito, que parece de vn mes; y tan antiguo, que tiene ya de duración mil y seiscientos y cinquenta y quatro, y algo mas, segun la quenta; mas quien*



---

[1681, fol. 73v<sup>o</sup>]<sup>1990</sup>

[...]està en vna Arca de Plata y Cristales de hermosa hechura.

---

### Barra de las Parrillas de S. Lorenzo.

Vna Barra de las mismas Parrillas, en que assaron al invicto Martyr Español, Laurencio, para quien se està labrando oy dia vn Relicario grande, de Architectura admirable, por deuocion de nuestro Catholico Rey Philipo / [1657, fol. 73] po Quarto, que se le ofrece, para que se ponga con las demas santas Prendas de su Cuerpo, en los Relicarios de la Iglesia<sup>1991</sup>: Que la causa de no estar en ellos, esta, y las

---

*conserua incorruptible su terneza, tiene poder para esso, y para todo. Guardase en vna Arca guarnecida de muchas flores, y torzales de oro, que pone alegria el mirarle* (SANTOS, 1657, L. I, D. VIII, fol. 37. *Idem*: 1667; 1681; 1698, L. I, D. IX, fol. 44, *vid.* nota 4, p. 4).

<sup>1990</sup> *Idem*: 1698, fol. 88 v<sup>o</sup>. La urna fue realizada por los maestros plateros jerónimos fray Eugenio de la Cruz y fray Juan de la Concepción. Tras la Guerra de Independencia se consiguió recuperar la reliquia pero no la urna, siendo la actual de 1827 (*vid.* GARCÍA-FRÍAS, 1995, p. 155). Ximénez en 1764 la sitúa también en el Camarín: "Sobre la Mesa del Altar está colocada una Urna de plata, con guarnición dorada, y cristales, en que se conserva el Cuerpecito de uno de los Niños Inocentes; indica bien la antigüedad esta estimable Prenda." (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 121).

<sup>1991</sup> A partir de la edición de 1667 se cambian los tiempos verbales referidos al tabernáculo labrado para la reliquia: «[...] para quien se ha labrado vn Relicario grande, [...] que se le ofreció [...]» (1667, fol. 89v<sup>o</sup>; 1681, fol. 73v<sup>o</sup>; 1698, fol. 88v<sup>o</sup>). La reliquia con la barra de las parrillas de San Lorenzo (El Escorial, P.N. Inv n<sup>o</sup>. 10082570) se conserva en el Relicario Bajo de San Jerónimo de la Basílica (*vid.* GARCÍA-FRÍAS, 1995, p. 147, nota 27). En la *Quarta parte* Santos vuelve a mencionar este relicario precisando que era obra de fray Eugenio de la Cruz: «Acrecentò mucho las Reliquias de aquel Santuario; y especialmente para la barra de las Parrillas mismas en que fue Martirizado S. Lorenzo, mandò hazer vn Relicario de admirable formacion, y precio (obra de Fr. Eugenio de la Cruz, Platero de la misma Casa) en que pudiesen estar tambien otras Reliquias del Santo, y de sus Padres S. Orencio, y Paciencia, à los quales veneraba con igual deuocion à la de su grande Abuelo el Fundador de aquella Marauilla» (SANTOS, 1680, L. II, C. XXXII, fol. 210). Santos recuerda a fray Eugenio y a su colaborador fray Juan de la Concepción en el discurso IV de la *Traslación de los Cuerpos Reales*, comentando las mercedes que recibieron de Felipe IV por sus trabajos en el Panteón: "A Fray Eugenio de la Cruz, y à Fray Iuan de la Concepcion, que trabajaron en los Bronces de la Fabrica, haziendo para sus adornos, cosas de tanto primor, arte, y hermosura: les diò à ducientos ducados de pension, en el Obispado de Astorga." (SANTOS, 1657, L. T, D. VI, fol. 167, *Idem*: 1667; 1681; 1698, fol. 164 v<sup>o</sup>). Ambos artífices habían profesado en San Lorenzo en 1638, tres años después de que lo hiciera Francisco de los Santos, perteneciendo por tanto a su misma generación. El traslado del relicario al Camarín fue dispuesto por el propio Santos durante su ejercicio como Prior entre 1681 y 1687, como se refiere en el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibió esta real Casa de S. Lorenzo...*: "hizo poner entre las reliquias el templete de bronce dorado en que están las de S. Lorenzo y su padre y madre y en lo interior la cruz del topacio y lignum crucis, desde que se colocó la imagen de plata de S. Lorenzo en el altar de nuestro padre S. Jerónimo donde estaba el dicho templete." (ANDRÉS, 1967, p. 133). En 1764 fray Andrés Ximénez incluye una detallada descripción de la arquitectura del relicario: "En medio [del retablo del Camarín] ocupa un prodigioso Templete de plata sobredorada; obra de Fr. Eugenio de la Cruz, Religioso lego de esta Casa: es de buena Arquitectura, de dos varas de alto, con ocho Colunas, que sustentan una especie de Cúpula bien executada; tiene distribuidas diversas Reliquias de San Lorenzo, que se miran por unos Cristales; y en el medio un Crucifijo de plata, de una tercia, sobre un gran Pedestal de Ebano, preciosamente guarnecido. En la cabeza de la Cruz está engastado un trozo de Lignum Crucis, de seis dedos de largo, y cerca de uno de ancho; y

demás, que se guardan en este Camarin, es, porque no estauan guarnecidas conforme à las otras, y por ser tantas, que no caben.

---

*debaxo un gran Topacio, de dos dedos y medio en quadro: A los pies del Santo Christo una piedra preciosa, de una pulgada, muy brillante y cristalina, dudase si es Diamante; y en los remates de la Cruz tres Rubíes muy grandes, y peregrinos.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, pp. 120-121). Antonio Ponz añade que las columnas del templete eran "dóricas" (PONZ, 1788, C. IV, p. 159). Ximénez incluye además la biografía de los dos jerónimos en su apéndice sobre "señalados artífices", empezando por fray Eugenio de la Cruz (†1683) "*natural de Toledo, hijo de Melchor de Zurita [...] consumado en el oficio de Platero, (que aprendió de su padre) de buena habilidad para el Dibuxo, y Escultura, y muy inclinado á las Obras de Vitrubio; de donde tomó buenos principios de Arquitectura [...] sirvió en gran manera para la magnífica Obra del Panteón, que entonces se hacía. Doró, u fundió la mayor parte de sus Bronces, de que quedó algo trémulo; y dió acertadas trazas y providencias, para allanar las muchas dificultades que ocurrieron en su edificacion. Colocóse en su tiempo la Imagen de nuestra Señora del Patrocinio; que se hizo en Valladolid de órden del Señor Felipe Quarto: y acompañado de Fr. Juan de la Concepcion [†1689] hizo el Trono de la Santa Imagen; y con el residuo de los metales, y exquisitas piedras que quedaron de la Fábrica del Panteón, executaron los dos el precioso Frontal del altar, que en este Templo tiene la Sagrada Imagen. Es tambien obra de Fray Eugenio, el vistoso Templete que está en el Camarin, y la Urna de Plata donde se guarda el Cuerpecito del Santo niño Inocente, con otras muchas cosas de artificio. En todas estas Obras le acompañó el ya mencionado Fr. Juan de la Concepción, natural de Navalcarnero, [...] Hizo vários Relicarios, y Candeleros; y con Fr. Eugenio trabajó en los Jaspes y Bronces de los Altares de la Iglesia Antigua, y en todo lo del Panteón; por lo que el Señor Felipe Quarto dió á cada uno doscientos ducados de pensión, sobre el Obispado de Astorga; ordenando antes se le abriese Corona, y se les iniciase de Prima Tonsura. Quisolos mucho el Rey por su gran virtud, y buenos servicios; y así expresó, que estos dos Religiosos no le habian servido menos para la Fábrica del Panteón, que á su esclarecido Abuelo, Fr. Antonio de Villacastin, en la Fábrica de toda la Casa*" (XIMÉNEZ, 1764, pp. 441-442). La barra de las parrillas de San Lorenzo finalmente no se colocó en el templete de Felipe IV sino en la mano de una estatua-relicario de San Lorenzo, mayor que el natural, realizada en plata por encargo de Carlos II y que presidía el Altar de San Jerónimo en la Basílica. Fue el propio Francisco de los Santos el responsable de la colocación de la figura en el relicario y el autor de una inscripción en "*estilo arquitectónico*" que se puso en la base de la figura, como se refiere en el manuscrito *Alhajas y mejoras que percibio esta Real Casa* durante los seis años de priorato del Padre Santos (1681-1687): "*Translación de la estatua de S. Lorenzo: En su tiempo, habiendo sabido el gusto de su Majestad, que Dios guarde, hizo que se dispusiese con toda grandeza la celebridad de la colocación de la estatua de plata de nuestro patrón S. Lorenzo con la barra de sus parrillas en la mano, entre las reliquias del altar de nuestro P. S. Jerónimo donde se le compuso el sitio y lugar proporcionado; y en el pedestal se grabó con letras de oro la inscripción latina que el mismo había hecho en estilo arquitectónico, como usaron los antiguos.*" (ANDRÉS, 1967, p. 135). En la edición de 1698, Santos menciona la escultura-relicario en el discurso dedicado a la descripción de las pinturas de Luca Giordano, discurso que había publicado en tirada a parte en 1695 y que dos años después incorpora en la última edición de la *Descripción del Monasterio* (pese al cambio de ubicación de la reliquia sigue incluyendo el epígrafe relativo a la barra de las parrillas en la descripción del Camarín). Es interesante que Santos ponga en relación los temas representados en la bóveda con el contenido de los relicarios: "*Hasta vna barra de hierro de las mismas Parrillas en que se assaron, se conserva aqui, en la mano de vna famosa Estatua del Santo, mayor del natural, que el Rey nuestro Señor (que Dios guarde) mandò hazer de Plata con guarniciones de oro en la vestidura de Diacono, toda ella de peso de diez y ocho arrobas y media de Plata; y en el pecho, como joyèl, tiene otra Reliquia del glorioso Español, que es vn pedaço de su Espalda, que nunca bolvió à los assaltos de la tirania.*" (SANTOS, 1698, L. I, D. VIII, p. 37 vº). Ximénez la menciona en el mismo lugar añadiendo que "*hizose esta Estatua en Madrid, de órden del Señor Carlos Segundo, y tiene de peso diez y ocho arrobas de Plata, y diez y ocho libras de Oro. Ocupa el medio de las Reliquias en el Altar de San Jerónimo; y le da mucha magestad y hermosura.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. III, C. V, p. 284). Antonio Ponz también recuerda la pieza en el mismo lugar, repitiendo a Ximénez (*vid.* PONZ, 1788, C. IV, pp. 159-160). Desapareció durante la francesada.

[1667/ fol. 89v<sup>o</sup>]

[...] Estàn tambien aqui los Libros originales; vno de San Agustin, de Baptismo paruulorum; otro de San Amadeo; otro de San Iuan Chrysostomo, y los de la Santa Madre Teresa de Iesvs, y otros<sup>1992</sup>.

---

### Hydria.

Ay tambien aqui vna Hydra, de las mismas en que Christo Señor nuestro hizo el primer milagro en las Bobedas de Canà, conuirtiendo el agua en vino<sup>1993</sup>. Muchas partes de Lignum Crucis<sup>1994</sup>. Vn pedazo del

---

<sup>1992</sup> (*Idem*: 1681, fol. 73v<sup>o</sup>; 1698, fol. 88 v<sup>o</sup>). A partir de la edición de 1667 documenta el traslado al camarín de las reliquias de estos libros considerados santos incluidos los autógrafos de Santa Teresa que darían nombre al Camarín. No suprime por ello la mención que hace a los libros en el discurso XV de la biblioteca, *Vid. infra*. La decisión de trasladar estos manuscritos al Camarín de las Reliquias seguramente estuvo motivada por cuestiones de seguridad ante eventuales robos o desastres, como el incendio de 1671 que había esquilado la biblioteca de manuscritos. En 1755 a Norberto Caimo le resultaba difícil entender las razones que habían llevado a los monjes a separar estos manuscritos del resto de la Biblioteca: "*No sé por qué han transportado a un gabinete que llaman la cámara pequeña ciertos manuscritos rarísimos, que allí guardan encerrados con otras cosas preciosas [...] me parece que habría sido mejor que toda la colección hubiese estado reunida en un mismo lugar y que la hubiesen juntado con la biblioteca del segundo piso, que es tan numerosa.*" (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 807).

<sup>1993</sup> (*Idem*: 1667, fol. 89v<sup>o</sup>; 1681, fol. 73v<sup>o</sup>; 1698, fol. 88 v<sup>o</sup>). La hidria de las Bodas de Caná es una de las pocas reliquias que aún hoy permanece en el Camarín (P.N. Inv. nº 10035219), dentro de la hornacina pintada al fresco con el mismo tema. Al parecer fue remitida por el marqués de Almazán a Felipe II, como regalo del emperador Maximiliano II (*vid. GARCÍA-FRÍAS, 1995, p. 147 y nota 24*). En 1755 Norberto Caimo en un divertido alarde de diplomacia expresa su exceptimismo ante la reliquia: "*Todas estas cosas, que pasan aquí por verdaderas, pueden bien excitar la curiosidad, pero sin imponer la obligación de creer en ellas al que viaja con la ventaja de estar exento de los prejuicios que engendra la excesiva credulidad. Sin embargo, es de la prudencia de un hombre que viaja, como conviene por países en donde dominan aún ciertos prejuicios, parecer aceptar las cosas sobre las que no podría mostrar duda sin exponerse. Esto es lo que he hecho cuando me han enseñado un vaso de piedra gris de dos pies y seis pulgadas de alto, cuyo cuello es largo y estrecho, que me han asegurado ser una de las urnas que sirvieron en el milagro de las bodas de Canán. No hay que ser más que a medias anticuario para saber a qué uso esa clase de vasos eran empleados entre los antiguos.*" (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 809). Apenas diez años después, fray Andrés Ximénez recupera punto por punto la descripción de Santos, aunque añade los datos rastreados en los inventarios antiguos, como queriendo acallar a los excépticos autorizando la procedencia de la pieza: "*Guardase aqui tambien una Hydria de las mismas en que Christo Señor nuestro hizo el milagro de convertir el agua en vino en las Bodas de Caná. Estuvo antes en una Capilla del Castillo de Lagenburg en el archiducado de Austria, á donde San Alberto Duque de Austria, la traxo al volver de su peregrinación de los Santos Lugares, en que gastó siete años.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 121). Ponz alude de nuevo a Caimo cuando recuerda la incredulidad del "*Vago Italiano*" sobre la autenticidad de "*cierta vasija de piedra sea una de las hidrias que sirvieron en las bodas de Caná. Creo que no le faltase razon; y si quien le enseñó estas cosas por indubitables, quería sostenerlas con empeño, otros muchos habría, y yo sé que hay, que no les dán mas fé, que la correspondiente al que juzga con rectitud.*" (PONZ, 1788, C. IV, pp. 161-162).

<sup>1994</sup> (*Idem*: 1667, fol. 89v<sup>o</sup>; 1681, fol. 73v<sup>o</sup>; 1698, fol. 88 v<sup>o</sup>). Una de estas partes del Lignum Crucis se montó en una cruz-relicario de plata sobredorada realizada en Medina del Campo a mediados del siglo XVI y que hoy se conserva en la Sacristía de El Escorial (P.N. Inv. nº 10044199, *vid. GARCÍA-FRÍAS, 1995, p. 147, nota 25*). Como señala Ximénez en 1764: "*[...] tiene la especialidad de haberse jurado en ella los Príncipes de España, hijos de Felipe Segundo; y es la misma que lleva el Prior, y adoran las Personas Reales quando hacen entrada pública en esta Casa.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 121). Documentada en El Escorial desde la Entrega séptima del 12 de junio de 1598, se utilizaba en la adoración de la Cruz en los oficios de Viernes Santo (*vid. IVCentenario, Iglesia y Monarquía, 1986, p. 161*).

velo de Santa Agueda, con que apagaron los Gentiles el fuego que salió del Monte Etna contra la ciudad de Catania, y otros lienços, y velos Santos; huesos, y prendas de soldados de Christo, que dieron por él la vida, que pudieran ilustrar muchos Templos. La curiosidad que aqui tienen es grande. Solo esta Pieça era bastante para satisfacer el deseo, y deuocion de los que vienen a ver esta Casa<sup>1995</sup>.

### Sacristia de el Coro.

Enfrente de la Puerta del Aula, à la otra parte del Claustro, corresponde otra, que es la que dà entrada à la Sacristia del Coro, donde estan las Capas de los Cantores, que se ponen en las fiestas Principales, que son muchas, y ricas, y se las ponen muy a menudo, y estàn alli para mas comodidad; porque hasta la Sacristia grande ay mucha distancia<sup>1996</sup>.

---

<sup>1995</sup> (*Idem*: SANTOS, 1667, fol. 89vº; 1681, fols. 73vº-74; 1698, fols. 88 vº-89). Ximénez repite lo mismo sin añadir más datos (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 121). Pieza singular que no menciona Santos es el *San Jerónimo* vestido de cardenal de cera policromada que aún se conserva en el Camarín de las reliquias, dentro de su escaparate (P.N. Inv. nº 10035260, *vid.* URREA, 1979, pp. 488-495; GARCÍA-FRÍAS, 1995, pp. 152-153). Fue realizado hacia 1690 por el mercedario fray Eugenio Gutiérrez de Torrices. También estuvo en el Camarín el *San Juan Bautista* de alabastro realizado por Niccolò dell'Arca que Sigüenza mencionaba sobre el estante de libros del dormitorio prioral y que Santos tampoco menciona. Hoy se encuentra en el aposento de Isabel Clara Eugenia (P.N. Inv. nº 10034469, *vid.* SALAS, 1967, p. 22; GARCÍA-FRÍAS, 1995, p. 153).

<sup>1996</sup> (*Idem*: 1667, fol. 89vº-90; 1681, fol. 74; 1698, fol. 89). La conocida como Sacristía del Coro o Sala de Capas, es un espacio rectangular de 17 x 9,5 metros con acceso desde el ángulo noroccidental del Claustro principal alto y comunicación con la capilla del trascoro a través de una puerta, hoy tapiada. Herrera lo señala en el *Segundo Diseño* con la letra: "*K. Sacristia alta y seruicio del Choro.*" (HERRERA [1589] 1998, fol. 16 vº). Juan Alonso de Almela en 1594 nos ofrece una completa descripción de la sala que estaba cubierta con vigas o "*jácenas*" de madera: "*Hay tambien entrada, junto a las dos puertas que entran al coro, por otra puerta grande, que es una gran pieza que tiene 62 pies de largo y 34 de ancho y 25 de alto, cubierta de medias jácenas a trechos cortos y con sus cartoncicos atravesados con su ripia o tabla, clavados con cinta saetí.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 53). Fray José de Sigüenza también la había descrito, más atento al contenido y función que al continente: "*La otra pieza es una cuadra grande (míranse estas dos piezas de frente con sus puertas en el claustro alto); sirve sólo de tener las capas que los cantores se ponen en el coro en las fiestas dobles y más precipuas, que, como son tantas y son menester tan de ordinario, si estuvieran en la sacristía era larga la distancia o no cupieran, aunque es muy grande.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 255). Fue uno de los espacios del Monasterio que más sufrieron el incendio de 1671, al estar situado justo debajo de la torre de las campanas, las cuales se fundieron literalmente sobre las techumbres, como refiere Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden*: "*En el Claustro alto principal està vna Pieza, cercana al Traschoro, que llaman de las Capas, porque se guardan en ella las que se ponen los Cantores en los días que son de Capas, que son mas de ciento y cincuenta de diuersos colores, Brocados, y Telas, para diferentes festiuidades. Sacaronlas con grande presteza los Religiosos, Nueuos, y Nouicios, que instaba yà el el peligro, y apenas lo hizieron, quando cayendose la techumbre encendida [...]*" (SANTOS, 1680, L. II, C. XXXV, fol. 221).

En el inventario de 1666 se describen con detalle todas las capas existentes, transcribimos solamente la parte relativa a las Capas: «Razon de los Ornamentos y Capas, que ay en la Sachristia del Choro [...] En el Caxon que esta en medio de la pieza en el Nº 1 ay seis Capas, y seis Capillas de Brocado amarillo y negro para Honrras de Reyes. En el Nº 2 ay seis Capas, y seis Capillas de Brocado blanco y negro para Honrras de Reynas. En el Nº 3 ay seis Capas de Terciopelo morado labrado con Cenefas bordadas de Tela amarilla y Torzal de Oro sobre Terciopelo liso, para el Domingo de Ramos y Candelaria. En el Nº 4 ay seis Capas de Brocado colorado, y seis Capillas de lo mismo, y dos Azalejas grandes de Brocado, y tres Doselillos para el Facistol de la Silla, vno de Brocado, otro de Tela, y otro de Damasco, y dos Paños para encima de la Azalexa todo colorado. En el 5º Caxon ay seis Capas, y seis Capillas de Brocado amarillo, vna Azaleja de lo mismo, vn Dosel de lo mismo, y vn Paño, otro de Tela amarilla, y Paño de lo mismo, otro Doselillo de Damasco. En el 6º Cajon ay seis Capas con sus Capillas de Brocado todo blanco, vna Azaleja de lo mismo, vn Dosel de Tela blanca, y Paño de Brocado, y dos Doselillos de Damasco todo

---

[1681/fol. 74]

[...] Rescataronse todas quando el incendio, que fue muy grande en esta Pieza por ser la techumbre de madera, y por los Caxones, en que prendiò, y los consumiò, haziendo que por aqui entrassen las llamas en el Traschoro inmediato, de donde se retiraron como milagrosamente, sin hazer daño en los Estantes de Libros de Canto que està en èl, ni en las Pinturas. Reparòse esta Pieça de las Capas con vna Bobeda muy bien entendida, y dispuesta, de mucha blancura las Paredes, y toda muy acomodada para el fin de su aplicación<sup>1997</sup>.

---

**Caxones.**

Para este menester està esta Pieça llena de Caxones de Nogal labrados con el cuydado de los demas<sup>1998</sup>, y encima de ellos, al lado de Mediodia està vna Pintura grande, que dà mucha autoridad à esta

---

blanco. Todas las Capas y Azalejas que ay en estos seis Cajones tienen sus fundas de fustan blanco. Colorado Capas [al margen] Ittem quatro Capas Coloradas de Terciopelo labrado y Cenefas de Brocado Colorado y Capillas. Ittem Seis Capas Coloradas de Damasco y Zenefas de Terciopelo colorado. Ittem dos Capas de Damasco Carmesi y Cenefas Bordadas de Raso amarillo sobre Terciopelo Colorado. Ittem tres Capas de Damasco y Terciopelo carmesí para laudes. [...] Capas [al margen] Ittem dos Capas Coloradas de Damasco vna con Cenefa de Tela Colorada, y otra de Terciopelo Carmesi. Ittem vn Paño de Terciopelo Vareteado para encima de las Azalejas. Blanco y Amarillo [al margen] Ittem ay Capas de Terciopelo blanco labrado con Cenefas de Brocado amarillo con sus Capillas. Ittem seis Capas de Damasco blanco con cenefas de Brocado blanco y amarillo Ittem dos Capas de Damasco blanco con Cenefas bordadas con Cortaduras de Raso. Itten vna Capa de Damasco blanco y Cenefa de Tela Amarilla. Ittem quatro Capas de Damasco blanco y Cenefas de Terciopelo liso amarillo. Ittem de Terciopelo blanco de Quadradillos con Cenefa de Brocado amarillo. [...] Todo blanco Capas [al margen]. Ittem ay quatro Capas de Terciopelo blanco labrado con Cenefas de Brocado todo blanco. Ittem seis Capas de Damasco y Brocatel todo blanco. Ittem dos Capas de Damasco con Cenefas bordadas de Raso blanco sobre Terciopelo. Ittem Otra Capa de Damasco y Terciopelo blanco [...] Capas Verdes [al margen]. Ittem vna Capa de Damasco Verde con Zenefas bordadas de Raso sobre Terciopelo. Ittem otra de Damasco y Terciopelo Verde [...] Capas Moradas [al margen]. Ittem dos Capas moradas de Damasco con Cenefas bordadas de Raso sobre Terciopelo. Ittem tres Capas de Damasco y Terciopelo las Cenefas. [...] Capas negras [al margen]. Ittem vna Capa de Tela negra con Cenefas de Brocado. Ittem dos Capas de Terciopelo negro liso con Cenefas de Brocado. [...] Honrras de Principes [al margen]. Ittem vna Capa de Terciopelo negro labrado con Cenefas de Brocado de Oro y Plata y Terciopelo. Y vna Azaleja de lo mismo. Ittem ocho Capas de Terciopelo negro liso con Cenefas de Tela y Flores de Oro. Ittem dos Capas de Terciopleo liso con Cenefas de Brocado blanco con Torzales negros. Ittem seis Capas de Terciopleo negro liso con Cenefas de Tela lisa blanca. Ittem dos Capas de Terciopelo liso negro con cenfas bordadas de Tela de Plata sobre Terciopelo Carmesi». (INVENTARIO 1666: ARBME, 187.I.7, fols. 21-22v<sup>9</sup>)

<sup>1997</sup> (*Idem*: 1698, fol. 89). A partir de la edición de 1681 añade a continuación un nuevo párrafo en el que comenta la reconstrucción de la sala después del incendio con la incorporación de una bóveda que actuara de cortafuegos y la recuperación de las valiosas capas del coro, que al parecer se salvaron en su totalidad

<sup>1998</sup> (*Idem*: 1667, fol. 90) a partir de la edición de 1681, Santos suprime el epígrafe completo dedicado a los «caxones» de nogal ya que fueron pasto de las llamas la primera noche del incendio de 1671, tal y como refiere en la *Quarta parte*: «[...]cayendose la techumbre encendida, pegò el fuego à los Caxones que cercaban la Pieza, y los abrasò todos [...]» (SANTOS, 1680, L. II, C. XXXV, p. 221). La descripción más precisa del mobiliario de esta sala la proporciona Almela en 1594: «Tiene esta sacristía 16 grandes

Pieza. **[Pinturas.]** Es del Martirio de San Pedro Martyr, Copia del Ticiano, excelente. El original està en Venecia, donde le muestran, quitando primero muchos velos que tiene delante<sup>1999</sup>.

---

cajones de nogal, que tienen 66 particulares cajones del mismo nogal, muy bien labrados, en los cuales están los ornamentos tocantes al ministerio del coro, como son capas y azulejos para los facistoleros, de varios colores, así para las fiestas dobles y semidobles y ferias, como para las honras del Emperador y de Reyes y Reinas [...]» (ALMELA [1594] 1962, p. 53). Sigüenza también había hecho mención de los cajones en donde se guardaban las capas: «Para este menester este menester está esta cuadra llena de cajones de nogal, labrados con el cuidado de los demás» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 255). En el manuscrito Sigüenza precisaba que los cajones estaban dispuestos «por el contorno y por el medio» (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 205, nota 109).

<sup>1999</sup> (*Idem*: 1667, fol. 90) a partir de la edición de 1681 Santos suprime cualquier mención al cuadro ya que había desaparecido en el incendio de 1671, como documenta Santos en la *Quarte parte*: «[...] los abrasò todos juntamente con dos Pinturas grandes que la adornaban, vna del Martirio de San Pedro Martir, Copia muy buena del Ticiano, y otra de un Crucifixo, Original de Peregrin: mostrandose en la insaciabilidad tan feroz, que hasta las piedras mismas quedaron mordidas de su rabia» (SANTOS, 1680, pp. 221-222). La pintura se documenta en El Escorial en el inventario de la entrega quinta de 1586: «*Un lienço grande de pinçel, al ollio, de Sanct Pedro Mártir y su compañero, con vn sayón, con vn alfanxe en la mano, que les está martirizando al pie de vn árbol, y en lo alto del árbol dos ángeles: el vno con vna palma en la mano; tiene de alto seys varas y tres quartas y de ancho quatro varas.*» (ZARCO, 1930, nº 1.014, p. 46). Fray José de Sigüenza en su recorrido por la Sala de Capas no precisa ningún cuadro, simplemente comenta que encima de los cajones de nogal: «[...] *adornando las paredes (y digamos la verdad como sobrados), están algunos cuadros grandes de grandes maestros, dignos de que hagamos de ellos memoria, y será en el lugar prometido.*» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VI] 1986, p. 255). En el discurso XVII incluye una extensa y crítica descripción de la copia del *Martirio de San Pedro* de Tiziano, de donde Santos recoge la noticia del original existente en Venecia, que por abatares del destino también fue pasto de las llamas en el incendio de la Basilica de Santi Giovanni e Paolo de 1867: «Una copia hay también de aquel lienzo tan famoso que está de su mano en Venecia, y le muestran quitando primero muchos velos que tiene delante, y es el martirio de S. Pedro, mártir. Y en cuanto toca a la pintura y el arte tienen razón, porque verdaderamente es de mucho primor, y parece que se ve la muerte en el descolorido rostro del santo, y todo el movimiento es singular. Tiene una intolerable falta en el decoro, porque parece que el santo se excusaba y aun escudaba por no morir, y junto con esto está muy descompuesto, y así dijo uno de los prudentes y doctos predicadores de nuestros tiempos que sin S. Pedro mártir, había muerto de aquella manera, que no había muerte como santo. Un fraile que pintó allí con él echa a huir tan descompuesta y desatinadamente que no le quedó apariencia ni forma de religioso. Los pintores de Italia, aun los muy prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan la gana de rezar en ellas; y es ésta una, porque no tiene cosa de devoción; en parte quisiera no fuera del Tiziano.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 2000, vol. II, p. 672). Según Checa, la copia había sido realizada por Jerónimo Coello, hermano de Sánchez Coello, hoy conocemos la composición de Tiziano a través del grabado de Martino Rota (vid. CHECA, 1994, p. 174). En la edición impresa Sigüenza no menciona el lugar en donde se encontraba la pintura, si lo hace en el margen del manuscrito, precisando que ya entonces se encontraba en la Sala de Capas o Sacristía del Coro y subrayando su crítica a la falta de decoro del santo: «[...] *en la casa de las capas esta una copia del martirio de s. pedro mártir, pintura de más arte que decoro porque el santo está caydo descompuestamente y como quien rescibe la muerte de mala gana, aunque ha sido esta hystoria muy estimada de los que saben del arte [...]*» (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 575, nota 48). En el mismo lugar lo había mencionado Almela en 1594, junto a otros dos cuadros polémicos, el *San Mauricio* del Greco y el *Martirio de San Lorenzo* de Cambiaso: «[...] *tres grandes y vistósísimos cuadros al óleo y dorados; el uno del martirio del bienaventurado San Lorenzo, y el otro del martirio de San Mauricio y sus compañeros, y el otro del martirio de San Pedro mártir, con dos grandes cuadros de las armas reales de nuestro católico Rey Felipe.*» (ALMELA [1594] 1962, p. 53). Aunque como decimos a partir de la edición de 1681 Santos no vuelve a describir ninguna pintura en la Sacristía del coro, según el manuscrito en el que se enumeran las *Alhajas y mejoras que precibió esta real casa* durante los seis años de su priorato (1681-1687) se dice que: «[...] *hizo solar y acabar la oficina o pieza que llaman de las capas, junto a las puertas del coro y componerla de bellas pinturas que es muy de ver*» (ANDRÉS, 1967, p. 133). Quizá las pinturas que en 1755 Norberto Caimo

---

[1667, fol. 90]

[...] Ay tambien vn Crucifixo original de Peregrin<sup>2000</sup>.

---

menciona en la Sacristía del Coro hubieran sido las seleccionadas por Santos para componer esta pieza, entre otras figura el enorme cuadro de Luca Giordano con *La Virgen con el Niño, Santa Ursula y San Fernando* (El Escorial, P.N. Inv. nº 10034410): "*En otra sala, que sirve de sacristía para el coro y que está situada frente por frente de la anterior, se ve un San Fernando, rey de España, con la Santa Virgen, en un mismo cuadro, de Giordano; la Coronación de espinas, hermosa copia del Ticiano: el Bautismo de Jesucristo, de Palma el Joven; Jesucristo en la mesa en casa del fariseo, excelente copia del Tintoretto; las Cuatro estaciones, de Jacobo del Puente, Basano*" (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 815). En 1764 fray Andrés Ximénez describe un montaje diferente, el cuadro de Giordano con *San Fernando* se traslada a la Capilla del Colegio, y el *Bautismo* de Palma el joven al Aula de Moral. Permanecen en la Sacristía del Coro las copias de Tiziano y Tintoretto, así como la serie de Bassano en torno a la "*Creación del Mundo*". Los demás cuadros forman un grupo heterogéneo en el que figuran una copia del celebrado Leonardo del Oratorio prioral, las copias de Correggio, junto a tablas góticas sin autor y originales de Coxcie y Carlo Veronese (vid. XIMÉNEZ, P. I, C. IX, pp. 134-136. Cfr. BASSEGODA, 2002, pp. 334-335). En el altar Ximénez describe el bordado antiguo sobre raso azul con el Calvario donado por Felipe IV al Monasterio y que Santos menciona en todas sus ediciones en la Capilla de las Vírgenes de la Basílica (vid. Discurso V, nota... p...). Al final, menciona la presencia de una escultura singular de madera policromada, el *San Miguel Arcángel* de Luisa Roldán, firmado en la peana y fechado en el grillete de la mano izquierda del demonio, el 19 de mayo de 1692. Esta obra, que Francisco de los Santos no menciona en la edición de 1698, le valdría a la escultora sevillana, hija del célebre Pedro Roldán, el nombramiento de escultora del rey Carlos II (vid. PORTELA, 1994, pp. 234-236). Dice Ximénez: "*Hay tambien aqui una gallarda Estatua de San Miguél, con Espada de fuego en la mano, y á sus plantas el sobervio Luzbél. Representase el Archângel muy hermoso, y de la estatura natural de un hombre, levantando el brazo con buen ayre: la posicion y movimiento de la Figura, muy bizarra, y todo el Simulacro de extremada belleza. Es obra de Doña Luisa Roldán, Escultura de Carlos Segundo.*" (XIMÉNEZ, P. I, C. IX, p. 136)

<sup>2000</sup> Se trata de la *Crucifixión* de Peregrino Tibaldi regalada por Felipe IV en 1649, la primera donación pictórica del rey al monasterio. En 1657 Santos la menciona en el altar de la Capilla del Colegio (1657, fol. 77), fue sustituida por el *Crucifijo* de Bernini. En 1671 ardió en la Sala de Capas junto a la copia de *San Pedro Mártir* tal y como documenta Santos en la *Quarta parte* (SANTOS, 1680, pp. 221-222).

El grupo escultórico de *San Miguel Arcángel pisando al diablo* de Luisa Roldán (146 x 83 x 78 cm, madera policromada) estaba desde 1692 en la Sacristía del Coro. Aunque Santos no lo menciona, sí lo hacen las adendas al Inventario de 1666: «Asimismo dio el Rey nuestro Señor en el año de 1692 Vna echura del Angel San Miguel Con el dragon a los pies que esta en la pieza que llaman de las Capas» (ABMSLE, 187.I.7, fol. 24). Referencia que sitúa la escultura en dicho lugar desde el mismo año de su ejecución, por lo que no cabe identificarla con el San Miguel «con unos diablos tallados a los pies» inventariado en el Alcázar de Madrid a la muerte de Carlos II, al que apuntaba PORTELA, 1994, p. 234. En el grillete de la mano izquierda del diablo se lee la fecha: «AÑO 1692 MAIO 19», y en el de la mano derecha el lugar de ejecución: «MADRID». En el pedestal se encuentra una inscripción pintada con letras doradas, en parte perdida y en parte regrabada burdamente: «POR MAN DADO / DEL REI NUES / TROS EÑOR / CARLOS II / LVISAROLDANES / CVLTORA DE CAMA / RA», sigue apenas legible: «DE SU MAGES / TAD», seguramente en el hueco libre que queda a continuacion pusiera: «HIZO» o «FECIT». En la suela de la sandalia derecha de San Miguel, se lee: «HT [unidas] OMAS DE LOS ARCOS» y apenas legible: «L<sup>O</sup> P<sup>N</sup>», es decir: «LO PINTO». En 1764 Ximénez describe la escultura con elogios en el mismo lugar: «Hay tambien aqui una gallarda Estatua de San Miguél, con Espada de fuego en la mano, y á sus plantas el soberbio Luzbél. Representase el Archangel muy hermoso, y de la estatura natural de un hombre, levantado el brazo con buen ayre: la posicion y movimiento de la Figura, muy bizarra, y todo el Simulacro de extremada belleza. Es obra de Doña Luisa Roldán, Escultura de Carlos Segundo» (XIMÉNEZ, 1764, p. 136). Ponz también la describe con admiración situándola en el altar: «En el altar de esta sacristía se ve una imagen de S. Miguel con el diablo á los pies, obra de escultura del tamaño del natural, en que se nota mucho mérito y diligencia: la executó Doña Luisa Roldan, que sirvió con aplauso al Sr.

---

En medio de esta Sacristia, està pendiente vna Araña de Bronce, compuesta de diuersas Cornucopias, que se encienden à la ora de Maytines, quando van à ponerse las Capas los Cantores, y siempre que es menester luz para esos ministerios: y como es grande, y tiene tan multi- pli- / [1657, fol. 73 v<sup>o</sup>] plicadas Belas, alegra notablemente esta Pieça<sup>2001</sup>.

Las Capas que entran en el Coro los dias mas solemnes, son seis; y los de segunda classe, quatro; y los dias de doble ordinario, dos. Esto es en quanto à los Cantores; que las de el Celebrante, y sus Acompañados, que son quatro en las Fiestas mas grandes, se guardan en la Sacristia principal, y de vna, y otra, se juntan onze Capas en el Coro<sup>2002</sup>.

#### **Nouiciado.**

Saliendo de aqui, y caminando hasta el Angulo del Claustro, que hazen la vanda de Mediodia, y Poniente, se ven dos Puertas de frente; la vna es del Dormitorio de los Nouicios, y Nueuos, de quien ya hablamos en otro Discurso; y la otra sirue à la Escalera, por donde se sube al Nouiciado.

#### **Celda del Maestro de Nouicios.**

Lo primero, que se encuentra antes de poner el pie en algun Escalon, es la Celda del Maestro de Nouicios; Quadra de capacidad bastante, y con ventanas al Mediodia, como todas las demas que està por esta parte. Tiene en el testero de Oriente vn Altar, à quien sirue de Retablo vn Relicario grande, con muchas Reliquias estimables, dispuestas en el, con asseo, y curiosidad. Componese este Altar todos los dias, con la diuersidad de Ornamentos, que los de la Iglesia; que aunque no se dize Missa en el, es cuydado deuido à tan Santas prendas.

---

Carlos II. en la profesion de escultora» (PONZ, 1788, p. 153). Palomino también se refiere a la escultura: «Doña Luisa Roldán, natural de la ciudad de Sevilla, fue hija y discípula de Pedro Roldán, escultor eminente; no lo fue menos su hija, pues habiendo hecho en Sevilla excelentes obras, ya casada con Don Luis de los Arcos, y con dos hijos se vino a esta Corte, donde apadrinada de Don Cristóbal Ontañón (caballero de la Orden de Santiago, Ayuda de cámara del señor Carlos Segundo, y gran protector de estas artes) tuvo la fortuna de servir a Su Majestad en diferentes cosas de escultura; y especialmente en un San Miguel del tamaño del natural, que hizo para el Real Monasterio de San Lorenzo» (PALOMINO [1724], 1988, p. 498). Ceán también recuerda el éxito de la escultura: «Se le encargó una estatua de S. Miguel del tamaño del natural para el monasterio del Escorial, la que acabada fue la admiración de la corte, con grandes elogios de los profesores; y D. Isidoro de Burgos Mantilla y Bárcena compuso un romance en alabanza de la estatua y de su autora, que anda impreso y comienza: Fatigas de los cinceles / Diestramente á un leño infunden, / Que al ser humano compite / Con sacras similitudes. El rey la nombró su escultora de cámara el dia 21 de junio de 1695, con el sueldo de 100 ducados al año, que había de comenzar á ganar desde el 20 de diciembre de 92 en que había llegado de Sevilla» (CEÁN, 1800, t. IV, p. 237). Según Portela, la Roldana estaba en Madrid desde 1688, obtuvo el título de escultora de cámara, sin remuneración, el 15 de octubre de 1692 y la plaza remunerada el 21 de junio de 1695, ratificándose el 9 de octubre de 1701, *Vid.* PORTELA, 1994, pp. 234-236.

<sup>2001</sup> (*Idem*: 1667, fol. 90). Ni Almela ni tampoco Sigüenza lo mencionan. Desaparecida al derrumbarse la techumbre en el incendio de 1671, a partir de la edición de 1681, Santos ya no la menciona. En 1764, Ximénez comenta que de la bóveda de la Sacristía del Coro pende «una araña pequeña de bronce» (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 134).

<sup>2002</sup> (*Idem*: 1667, fol. 90; 1681, fol. 74; 1698, fol. 89). Santos es la primera fuente que precisa el número de capas que se guardaban en la Sacristía del Coro. Sobre las capas, dalmáticas y ternos que aún hoy se conservan en El Escorial, *vid.* JUNQUERA DE VEGA, 1963, pp. 551-582.



A otro lado tiene vn Estante de Libros de deuocion, en que el Maestro les lee, y explica, cada dia dos vezes, alguna leccion espiritual, con que se fecunden aquellas tiernas Plantas, para que con la obseruacion, y execucion de la doctrina de los Santos, y de su exemplo, se vayan endereçando, hasta llegar al fruto que pretenden. Y tras esto, les enseña aqui, la modestia, y compostura, con que han de andar siempre; el recogimiento de los sentidos, la resignacion en la obediencia, el cuidado, y diligencia de los oficios de humildad, y todas las demas cosas, que siruen para la perfeccion Monastica, proponiendoles exemplares Religiosos, y muchos, que enseñados en esta Escuela, / [1657, fol. 74] escuela, han salido à ser Maestros, de Virtud, y Obseruancia.

Las Paredes de esta habitacion estàn adornadas de algunos Quadros de Pinturas, cuyas historias diuinas excitan tambien por su parte à seguir el camino verdadero. La Alcoba està en tal disposicion, que dexa igual, y entero el Quadro de la Celda; y à esta misma traza estàn casi todas las Celdas de este Claustro, con poca diferencia<sup>2003</sup>.

### Escalera del Nouiciado.

Al salir se encuentra luego à mano derecha, la Escalera del Nouiciado. Subense algunos treinta Escalones, que van haziendo sus descansos, y bueltas; y al llegar à lo alto, que viene à ser lo mas inmediato a los Empizarrados, y Caballetes, se ven diuersos Anditos<sup>2004</sup> de mucha dilatacion, y anchura, donde estàn

<sup>2003</sup> (*Idem*: 1667, fols. 90-90vº; 1681, fols. 74-74vº; 1698, fols. 89-90) Santos es la primera fuente literaria que nos introduce en el Noviciado, situado en el quinto piso del edificio, una de las zonas menos conocidas del Monasterio, que no describen ni Almela ni Sigüenza. En su precisa descripción de la celda del Maestro de Novicios hace referencia a las pinturas de carácter exclusivamente devocional destinadas a exaltar "*el camino verdadero*", pinturas anónimas en su mayor parte y de escaso valor artístico. Ximénez repite sustancialmente lo dicho por Santos (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, pp. 131-132) y fray Damián Bermejo en 1820 menciona entre las pinturas: "*una flagelación con figuras medianas que parece de Navarrete*." (BERMEJO, 1820, p. 253).

<sup>2004</sup> (*Idem*: 1667, fol. 90vº) a partir de la edición de 1681 documenta los cambios tras el incendio de 1671 y añade: «[...] Anditos en bobedados, de mucha dilatacion [...]» (1681, fol. 74vº; 1698, fol. 89vº). Estos anditos, situados en los camaranchones de las cubiertas, fueron totalmente destruidos por las llamas, como refiere Santos en los capítulos XXXIV-XXXVII del Libro II de la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*. La reconstrucción se comenzó siguiendo un controvertido diseño de Gaspar de la Peña, que comprendía eliminar las cubiertas empizarradas a dos aguas con lo que no solo se alteraba completamente la fisonomía y proporciones del edificio, sino que además se reducía sustancialmente su capacidad habitativa. Tras derribarse lo hecho por Peña, se aprobó el proyecto definitivo firmado por Bartolomé Zumbigo que implicó el abovedamiento de todos los camaranchones, sirviendo las bóvedas de cortafuegos en caso de incendio. Francisco de los Santos en la *Quarta parte* explica con detalle las virtudes del sistema proyectado por Zumbigo: "*Ciudadano de Toledo, Architecto de merecida fama, Maestro mayor de las obras del Arçobispado, que en aquella Real Casa de San Lorenzo auia maestrado la obra insigne de el Pantheon*", cuyo proyecto reunía todas las condiciones exigidas, tanto estéticas, en la medida que respetaba la imagen tradicional del edificio, como de capacidad y funcionalidad para la prevención de incendios: "[...] *dexaba en su altura, y forma antigua los Cubiertos de la Fabrica, empizarrados como antes, y algo mas planos los Caballetes, para poder andar por ellos quando fuesse menester, y Bobedas inmediatas à ellos, para defensa del fuego en caso de encender los Pares, y entablamentos altos, y à trechos Atageas, y Escaleras para poder subir con destreza. Para dar vuelto à estas Bobedas, que nuebamente introducía, dispuso por lo interior, y exterior, sobre el macizo de las Paredes de casi todo el Edificio, vnos Bancos de Albañileria de cinco pies de alto, en los quales cargassen las Armaduras, para dár tambien lugar, y anchura à las habitaciones altas. Esta inuentua de los bancos diò a ver en la execucion la importancia, pues pudieron con ella hazerse Bobedas inmediatas à los Cubiertos, que era cosa que se dificultaba mucho, auiendolos de dexar en la misma altura, y forma que*

las Celdas de los Monges nuevos, que no han cumplido los siete años del Nouiciado, y de los Nouicios, en que habitan de dia aquellas horas que no està en el Coro, ò en otras ocupaciones de la obediencia.

### Celdas.

La distancia desde el Cornisamento, ò Corona de la Casa, hasta los Caballetes, es de veinte y cinco pies de altura, y assi pudieron aqui doblarse las Celdas, y tener la capacidad conueniente, con Ventanas que les dan mucha luz<sup>2005</sup>. El numero es tambien considerable, que llegando à vezes à ser quarenta los Religiosos mancebos, ay habitaciones para todos, preuenidas de aquellas alajas, y libros, que con su exercicio, y leyenda, ayudan mucho para tomar aliento en el viage del desierto, por donde estas almas hazen su jornada à la tierra de promission.

### Capilla del S. Christo.

A este mismo andar, en el testero de vno de los Anditos, ay vna Puerta, que dà entrada à vna Capilla retirada, donde suelen recogerse à tener Oracion, y à hazer algunas penitencias, como lo dan bien à entender las salpicaduras de la sangre. Aqui ay vn Altar con vn Santo Christo en la Cruz, de bulto, poco menos que del natural, muy deuoto, y que se compadecen los coraçones al mirarle<sup>2006</sup>. / [1657, fol. 74 vº]

---

*tenian antes; y se pudieron hazer tambien en otras Piezas de la Casa, escusando la madera que antes tenian en sus techumbres, para que en quanto fuesse factible se escusasse el peligro. En otras Piezas, y habitaciones disponia la traza Cielos rasos, y Bobedillas; y en todo se viò estàr muy bien advertida, y estudiosa, por lo qual se mereciò la eleccion entre las demàs, que auian delineado otros Maestros de Architectura, procurando esmerarse cada vno en el acierto. Diòse cuenta à su Magestad, y tambien se conformò en que fuesse esta Traza la preferida, porque preseruaba al Edificio de el fuego en todo lo posible, y le dexaba en la misma forma antigua, no innouando otra cosa, sino las Bobedas en lo interior, de la manera que hemos dicho, y los Cielos rasos, y Bobedillas en diferentes Quartos, que como despues verèmos, quedaron al passo que mas resguardados, mas hermosos."* (SANTOS, 1680, L. II, C. XXXVIII, fol. 237). Según Santos, gracias al impulso determinante de la reina gobernadora Mariana de Austria, en 1675 estaban reconstruidas las celdas del convento a la altura de los treinta pies y al año siguiente: "[...] se viò muy adelantada la reedificacion, acabados, y empizarrados de todo punto los Cubiertos altos de todo el Edificio [...] En las Celdas del Conuento se trabajò igualmente, y en el Nouiciado, que corre en lo mas alto de la fachada del Mediodia, desde la Torre Prioral hasta la de la Botica, diuidiendole en muchas, y bien compartidas Celdas para los Nuevos, y Nouicios, y en Capillas, donde se exercitan en la Oracion, y disciplinas, y otras aplicaciones Religiosas y Santas, y en Oficinas particulares para otros menesteres, donde se ocupan las horas bacatiuas del dia." (SANTOS, L. II, XXXIII, fol. 256). Fray Andrés Ximénez repite en lo sustancial a Santos en su descripción del noviciado: "[...] es lo mas inmediato à los Empizarrados y Cavalletes, y en él se ven diversas Crugidas, ó Andenes embovedados, de mucha dilatacion y anchura, donde están las Celdas de los Monges nuevos, y Novicios [...]" (XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 132). Hoy día no queda rastro del sistema de cubiertas del siglo XVII que fue enteramente sustituido a finales de la década de 1950 por estructuras metálicas, alzando de nuevo los caballetes a partir del modelo gráfico de las Estampas de Herrera (cfr. ANDRADA, 1969, pp. 19-28; ANDRÉS, 1987, pp. 249-263; SANCHO/ FERNÁNDEZ TALAYA, 1990, pp. 57-64).

<sup>2005</sup> (*Idem*: 1667, fols. 90vº-91) a partir de la edición de 1681 documenta los cambios tras el incendio de 1671 y añade: «[...] dan mucha luz, y Cielos rasos, y Bobedas, que se pusieron en el tiempo de la reedificacion. El numero [...]» (1681, fol. 74vº; 1698, fol. 89vº).

<sup>2006</sup> (*Idem*: 1667, fol. 91; 1681, fols. 74vº-75; 1698, fols. 89vº-90). Según la *Relación anónima del incendio de 1671* (Biblioteca de Viena), publicada por Gregorio de Andrés con atribución al embajador austríaco Francisco Eusebio Pötting: «El Santo Cristo de la capilla del noviciado es de bulto, su materia es de pasta de cartón, fue combatido del fuego por dos horas, quedó ahumado y no consumido sino muy entero; el prior le llevó con lágrimas a la Compañía y es tenido en suma veneración; tampoco se borraron los vestigios de las paredes de esta capilla, salpicadas de sangre de los siervos de Dios, que hacían allí sus

## Capilla de N. Señora.

A lo vltimo del Andito principal, que toma desde la Torre de Occidente, hasta la otra de Oriente, y Mediodia: à la parte del Oriente, ay otra Capilla, que sirue de Capitulo, donde el Maestro de Nouicios, les haze vna platica espiritual todos los Domingos, y Miercoles por la tarde, y donde postrados à sus pies, dizen la culpa, segun el estilo de la Religion, de los defectos que han cometido en los oficios que les han encomendado, y se les reprehende la mas leue, porque no se deslicen à otras mayores. Aqui ay tambien vn Altar, y en el vna Imagen de Nuestra Señora, del tamaño del natural, con el Niño en los braços, de bulto, de las cosas mas hermosas que pueden dezirse. Por el lugar donde està, la llaman Nuestra Señora del Nouiciado. Vno de los vestidos que la ponen, ofreciò la Reina nuestra Señora Doña Mariana de Austria, cuya piedad catolica, siempre se señala en la deuocion à esta Señora, con estas, y otras muchas demostraciones. El Retablo es decente, con sus Cortinas delante, que siguiendo el exemplar de su Reina, ofreciò D. Fernando de Fonseca, Ruiz de Contreras, Marques de la Lapilla, del Consejo de su Magestad, y su Secretario de Estado, y del despacho vniuersal. A los lados del Altar ay vnos Estantes de Libros, que de los muchos que juntò el Fundador en esta Casa, los pusieron en esta Pieça comun, para que todos pudiesen gozar, y aprender su santa doctrina, sin salir del Nouiciado. Ay aqui tambien vna Puerta de vna Escalera, que sube desde la Celda del Prior, por donde suele entrar à visitar al Nouiciado, y à tenerles Capitulo, los dias que quiere<sup>2007</sup>.

Esto es lo mas notable que se puede aduertir en la parte principal, que muestra la Estampa à la vanda del Mediodia, que es la habitacion del Conuento, de quien hemos ido tratando. Otros singulares que

---

ejercicios y penitencias con disciplinas» (ANDRÉS, 1970, p. 82). El Cristo no salió tan indemne del fuego como podría pensarse según desprende del informe del aparejador Cristóbal Rodríguez de Jarama de 24 de noviembre de 1678, en el que se refiere la restauración de la escultura por parte del dorador Pedro Pablo de Hoyo: «Assimismo el dicho maestro reformo el Santo Xpto de la Capilla del nouiziado que del ynzendio quedo tan mal parado que fue nezesario dexencarnarle a poder de lejas y echarle en manos y pies algunos dedos enteros y añadirle otros junto con algunos pedazos que de diferentes partes de su Sagrado Cuerpo estaran descompuestos y le encarno todo de nuebo y segun su tamaño vale a toda costa lo que obro en el quatrocientos y quarenta Reales [...]» (ARBME, Caja LX-40). Ximénez repite a Santos sin novedad (*vid.* XIMÉNEZ, 1764, P. I, C. IX, p. 133), pero fray Damián Bermejo alude por primera vez a la procedencia de la pieza: «[...] aunque su escultura no es de mérito, tiene, según tradición de esta casa, la particularidad de haber sido hecho y regalado al Rey fundador por los primeros cristianos de las Islas Filipinas» (BERMEJO, 1820, p. 254). Según Gregorio de Andrés podría identificarse con el Crucifijo existente en la capilla de la enfermería (*vid.* ANDRÉS, 1970, p. 82, nota 8).

<sup>2007</sup> (*Idem*: 1667, fols. 91-91vº; 1681, fol. 75; 1698, fol. 90). Ximénez repite lo mismo aunque suprime las referencia a las donaciones de Mariana de Austria y el marqués de la Lapilla (*vid.* XIMÉNEZ, P. I, C. X, p. 133). Bermejo añade que el retablo era de talla, aunque no tenemos certeza de que en 1820 fuera el mismo: "*En el hueco de la torre del ángulo de oriente y mediodia hay un oratorio con un altar y retablo de talla, en que está colocada una imagen de nuestra Señora con el Niño en brazos de escultura.*" (BERMEJO, 1820, pp. 253-254). Según Portela la imagen de Nuestra Señora del Noviciado se conserva en el zaguán actual de entrada al convento, en un nicho a gran altura (*vid.* PORTELA, 1994, p. 249). Don Fernando de Fonseca, Ruiz de Contreras, Marques de la Lapilla, era hijo de Fernán Ruiz de Contreras, caballero de la Orden de Santiago, secretario de S.M. en el Consejo de Indias y guardajoyas de la emperatriz María, mujer de Maximiliano II (*vid.* ÁLVAREZ Y BAENA, 1790, t. II, pp. 51-53). Según Antonio Palomino, Velázquez "*También retrató a Don Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras, Marqués de la Lapilla, Cavallero de la Orden de Santiago, de los Consejos de Guerra, y Cámara de Indias*", retrato no identificado (*vid.* MORÁN TURINA, 2008, p. 35, nota 269).

ay, à que pudieramos descender, son infinitos, y no es razon que cansemos con ellos. Passemos à la otra vanda que mira al Norte, donde no nos detendremos tanto, por la semejança que tiene con lo que està ya dicho.

[1657, fol. 75]

### DISCURSO XIII.

De la tercera parte, en que se diuide la Planta

General, y descripcion de la Fabrica, y

partes del Colegio, y Seminario \*.

---

\* Santos comenta los motivos que llevaron a Felipe II a fundar un Colegio y Seminario en San Lorenzo, decisión tomada al calor de los preceptos de Trento y paralelamente a la duplicación del número de frailes de 50 a 100, todo ello una vez comenzadas las obras y acotada la Traza Universal, lo que venía a multiplicar las funciones y necesidades de un proyecto ya de por sí complejo. La primera mención documental aparece en un plano enviado por el prior fray Juan de Huete a Madrid el 28 de junio de 1564, en el que se propone ubicar el Colegio en el claustro de la Hospedería, a lo que Felipe II contesta proponiendo el claustro de la Portería (*vid*: BUSTAMANTE, 1994, pp. 78-79). El 22 de agosto se fecha la tantas veces citada carta de fray Jerónimo de Alabiano a Pedro de Hoyo, en la que sutilmente pero con total contundencia, el General de la Orden advierte a Felipe II, de los “límites” intelectuales que están dispuestos a asumir los jerónimos ante el proyecto de centro de estudios: *“Vuestra merced me la haga en que de mi parte diga a Su Majestad que he entendido que manda dar orden que se haga colegio en San Lorenzo para que frailes de la orden estudien allí que es echar el sello y perfección para que aquella casa sea la más insigne y célebre que de religión hubiere en toda la iglesia de Dios [...] De una cosa es bien que Su Majestad esté advertido, que así como conviene que en la orden haya letrados y personas doctas en número y cantidad competente para que en todas las casas de ella haya personas letradas y doctas cuantas pudiese ser eminentes en ciencia y en el oficio del púlpito y para leer y confesar, etc. así no conviene que haya exceso en haber muchos letrados como los hay en la orden de Santo Domingo y en otras partes porque comunmente los letrados se excusan del coro y oficio divino que es nuestro principal y primer instituto y habiendo muchedumbre de letrados dejaríamos nuestro principal intento y tomaríamos el accesorio por principal lo cual sería grande inconveniente y vendría la orden a hacer su oficio como las otras distraídas en letras y caería mucho la mortificación modestia y recogimiento que ahora tiene”* (Citado en: BUSTAMANTE, 1994, p. 79). Fray Jerónimo de Alabiano considera que los colegiales no deben ser más de veinticinco, frailes limpios de linaje y vida ejemplar, *“ingeniosos, buenos latinos e iniciados en artes”*, que su formación dure siete años y que estudien Lógica, Filosofía y Teología. Con respecto a los lectores, que sean tres *“seglares y con competente salario porque vengan a leer hombres doctos, digo seglares porque éstos trabajan más y son más continuos que los lectores frailes”*. El 28 de febrero de 1565, el General de la Orden expone los inconvenientes de aglutinar en un mismo espacio, convento, colegio y seminario y sugiere trasladar la fundación del Colegio a Alcalá de Henares idea que será rechazada de pleno por Felipe II. Entre marzo y abril de 1565, Felipe II toma la decisión de ubicar el Colegio y Seminario en el cuadro del noroeste, pensando en origen como dependencias de servicio y oficinas para Convento y Palacio, el 25 de abril el citado sector ya se le denomina “cuadro del seminario” (*vid*. BUSTAMANTE, 1994, p. 101). Fray Antonio de Villacastín en sus *Memorias* anota que el *“Lunes, 28 días de setiembre de 1587 años, se pasaron los colegiales al Colegio adonde estarán para siempre, viviendo el rey don Felipe nuestro fundador, el cual estaba en esta casa al presente con su hijo el príncipe don Felipe y su hija la infanta doña Isabel, y la emperatriz doña María [...] siendo prior fray Miguel de Alaejos, de San Jerónimo de Yuste hijo, y rector fray Miguel de Santa María, hixo desta Casa de San Lorenzo. Pusiéronse 32 colegiales y 4 pasantes y Retor y Vicerretor y tres de los hermanos legos para los oficios, y un portero sacerdote y otro fraile sacerdote para corretor de los seminarios”* (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, pp. 61-62). Más adelante comenta en relación a los primeros profesores doctores del colegio para los cuales Juan de Herrera trazó la denominada Casa de los Doctores paralela a las Casas de Oficios: *“En 10 días de enero de 1594 años, se trasladaron á este Monesterio los cuerpos del dotor Astorga y del dotor Martínez, que murieron en*

AQUELLOS Cinco Claustros que se descubren en la Estampa à la vanda del Norte, parecidos en la dilatacion, distribucion, y grandeza, à los que acabamos de referir: son los que hazen la tercera parte principal, en la diuision de la Planta, y los que con la vniformidad de su Architectura, acaban de dar el lleno à la gran capacidad de Quadro tan poderoso. Con ellos se mira todo, con la correspondencia mas rara, y organizacion, que pudo executar el Arte en Cuerpo tan superior. Los quatro pequeños pertenecen al Colegio, y Seminario, y el mayor, que toma por todos, à Palacio. Y para que vamos con el mismo estilo, que en los passados, hablaremos primero de los quatro iguales, y luego passaremos al mayor<sup>2008</sup>.

---

*este Colegio de San Lorenzo el Real, siendo catredáticos en él, y estaban depositados en la iglesia del Escorial, y el rey don Felipe, nuestro fundador, mandó se enterrasen [en] el closo de los frailes y así se hizo, y se enterraron [en] el closo de la portería, en la sepultura número 20” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, pp. 63-64). Jehan Lhermite: “Los otros cuatro patios que miran hacia el norte están situados en la zona del colegio [...] donde hay la misma comodidad que en el convento, tanto en relación a su gobierno como en lo que atañe a su buena regla; allí los colegiales viven separados de los demás religiosos del convento; aunque están sometidos a la misma autoridad del prior, tienen para ellos su propio rector. Hay pues, un rector y 32 colegiales, entre los cuales dieciséis deben ser teólogos y los demás estudiantes de buenas letras, y además de esto debe haber allí cuatro teólogos graduados, un lector de la Santa Escritura, que debe ser un religioso de la orden, y tres hermanos legos destinados a las tareas de servicio en el colegio. También hay tres profesores, dos de la santa Teología y uno de buenas letras.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 318). El padre Juan de Mariana señala que al norte se dispone: “[...] la academia destinada á la instrucción, ya de los monjes jóvenes de la misma órden, ya de algunos externos que viven allí en comunidad á costa y expensas del Rey, único que puede dispensar tan singular y pingüe beneficio; [...] En la otra parte del edificio preséntase en primer lugar hacia occidente y norte un colegio dedicado á las musas, dividido en otros cuatro claustros muy humildes, dos de los cuales sirven para los monjes que cultivan las letras, y los otros dos para los educandos externos que viven allí por gracia especial y á expensas de los reyes [...]” (MARIANA [1599] 1950, t. II, pp. 553-554). Madame d’Aulnoy: “[...] la otra parte del cuadrado, subdivida en dos, forma otros dos edificios. El uno es el palacio del rey y el otro es el colegio; porque hay allí multitud de pensionados, a los que el rey da pensiones para estudiar” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171). El anónimo embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael comenta al describir la fachada principal: “Las otras dos puertas, a derecha e izquierda de la primera, son las de dos grandes casas consagradas a la instrucción de los jóvenes alumnos de los frailes, que aprenden y leen sus ciencias y sus salmodias. Entre ellos, cada grupo lleva una señal en paño azul o rojo sobre el hombro, según el grado de instrucción que han alcanzado. Su principal estudio consiste en la filosofía y las ciencias de la misma categoría. Estas dos escuelas contienen un gran número de alumnos, que acuden allí a estudiar desde todas partes de Madrid y de otras ciudades. Sin embargo, el sitio que ponen en primer lugar para la enseñanza y la terminación de los estudios que su imaginación les representa como tales es otra ciudad que llaman Salamanca [...] Sus principales lecturas, durante su infancia, consisten en las impiedades que sus maestros les enseñan, a fin de que se acostumbren a ellas y estén sin cesar ante sus ojos. Después de eso aprenden el cálculo, y a continuación la geometría, el latín. El latín ocupa entre ellos el mismo lugar que la ciencia de la sintaxis entre los árabes. Todos los cristianos que no lo han aprendido siendo jóvenes, no lo comprenden. Por eso se les ve llevar a sus hijos a los sitios dedicados a la enseñanza, como El Escorial, la ciudad de Salamanca y otras semejantes.” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, pp. 333-334). Más adelante cuando describe el Patio de Reyes y el pórtico de la Iglesia comenta que “[...] en su extremidad del lado derecho están construidos inmensos madârs (colegios), para la habitación de los alumnos y de los frailes. El número de colegios es de veinticuatro. Cada uno de ellos comprende numerosas habitaciones cubiertas de galerías, cada colegio tiene una conducción de agua, un gran estanque y una multitud de columnas, cerca de veinte. Se penetra de un colegio en otro.” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).*

<sup>2008</sup> Todas las fuentes literarias insisten en señalar la similitud y correspondencia de esta parte del Monasterio con la del convento, es el caso de Luis Cabrera de Córdoba en su poema *Laurentina*: “41. / La parte, que del cierzo es visitada, / difiere poco de ésta en su figura, / que está en la misma forma edificada / con una traz y misma arquitectura, / y con su ancho y largo es regulada, / que la del mediodía, y una altura; / y aunque se halla alguna diferencia / para dañar en esto no es esencia. / 42. /

---

[1681, fol. 75 v<sup>o</sup>]<sup>2009</sup>

[...] , todos reparados muy bien del daño del incendio.

---

### Entradas de los Colegios.

Entrase al Colegio, por aquella comun entrada que llamamos Vestibulo, ò Portico de la Iglesia, por la Puerta correspondiente à la del Conuento, igual à ella. Y al Seminario, por aquella que està al lado del Norte, en el lienço principal de Poniente, en quien se vè vna de las Portadas que le hermocean; [**«Claustro del Seminario».**] y aquel Claustro pequeño que mira al Poniente, y Norte, haziendo esquina, es el de los Seminarios; y los otros tres, del Colegio de los Religiosos<sup>2010</sup>.

---

*En ella cinco claustros son hallados, / que los cuatro en su medio han recogido / otra linterna como los pasados, / con otro chapitel que la ha cubrido; / con fuentes de aguas claros ocupados, / que su sonido sordo ha entretenido, / y piezas espaciosas adornadas / con blanco estuque como las pasadas.*" (CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975, pp. 145-146). De forma contundente lo expresará fray José de Sigüenza y antes que él Pérez de Mesa y Almela como iremos viendo a lo largo del recorrido.

<sup>2009</sup> *Idem*: 1698, fol. 90v<sup>o</sup>.

<sup>2010</sup> Juan de Herrera en el *Primer Diseño* señala con el número 50 la "*Porteria del Colegio*" situada debajo de la torre del carillón, con los números 54 y 56 los patios del Colegio, con el número 66 el patio del Seminario y con el número 64 "*Patio y corral y seruicio dala cozina del colegio y seminario.*" (vid. HERRERA [1589] 1998, fols. 13 v<sup>o</sup>-14). Juan Alonso de Almela dedica los capítulos XXVII y XXVIII de su descripción al Colegio y Seminario, con respecto al primero señala dos entradas posibles, una desde la lonja norte y la otra desde el vestíbulo de la Basílica: "[...] *por la puerta principal de la parte septentrional del lado de la casa del rey y por otra no menos principal por la mano izquierda del zaguán de la entrada de la iglesia que tiene la anchura y altura de la entrada del convento.*" A diferencia de Sigüenza y Santos, Almela describe la portería del Colegio, simétrica en todo a la del Convento: "*Tiene, pues, esta dicha portería una grande ventana de luz que sale al patinejo [...] Tiene también esta entrada sus asientos a un lado, de pino, con sus espaldares, y enfrente un cuadro devoto de San Lorenzo al óleo.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 73). Fray José de Sigüenza nos introduce en el Colegio únicamente desde el vestíbulo de la Basílica y en general se muestra más parco en detalles: "*Desde aquella común entrada, que llamamos vestíbulo o pórtico de la Iglesia [...] caminaremos derechos a entrar por la que está de frente igual a ella [...] y entraremos por ella a ver lo que hay en aquella parte de la casa, que parece como a trasmano. Donde está el colegio de los religiosos y seminario de niños, que es otro distinto colegio, como vimos en su lugar, que se crían con tanto cuidado hasta que salen hombres, y muchos de ellos cantando misa. En entrando diremos: "Aquí no hay ya que ver, todo es uno."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 256). Francisco de los Santos resume a su predecesor, pero diferencia claramente los accesos del Colegio: desde el vestíbulo de la Basílica y del Seminario: desde la portada exterior de la lonja de poniente. La distribución del uso de los patios es la misma que refiere Sigüenza, el del ángulo noroeste se reserva al Seminario, los dos más próximos al Patio de Reyes se destinan al Colegio: "*De estos cuatro claustros (por declarar lo que la planta muestra, que no la entenderán todos) los dos sirven al colegio de los religiosos, que son los que miran al Mediodía, y sus ventanas caen a aquel pórtico y patio grande que vimos en el segundo discurso [Patio de Reyes]. El otro, que mira al Poniente y Norte, tiene los Seminarios.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 256). Santos evita mencionar el cuarto patio destinado a las cocinas, englobándolo como un tercer claustro del Colegio, seguramente por su poco interés artístico, al ser el único de todo el Monasterio que no tiene arquerías. Almela siempre atento a los espacios de servicio lo describe como "*un gran patio, sin corredores, de mucho y vario ventanaje de celdas y aposentos, así del dicho colegio como de la casa real; el cual sirve para tener la leña del servicio de la cocina y de las necesarias, por la una parte, para los sirvientes del colegio, y por la*

### Claustro del Colegio.

En entrando en ellos, se vè que son de vn mismo tamaño, que los del Conuento, la misma materia, y forma; tres ordenes, de Suelos, y Arcos; cada vno su Fuente en medio, de Marmol, como las otras, y a donde concurren los quatro, su Cimborio, ò Torre, como la de la otra parte, / [1657, fol. 75 vº] te, igual en altura, y buelo, con que nos escusan la descripcion de su Architectura, pues en todo parece que salieron de vna misma Turquesa. Mas aunque es tan vniforme el Cuerpo de la Fabrica, en la disposicion, y repartimiento de las Pieças, ay algo de diferencia, y tienen tambien sus particulares adornos, que no es bien que los pierda la atencion<sup>2011</sup>.

### Passo del Colegio.

Entre los dos Claustros del Colegio, que miran al Mediodia, cuyas Ventanas principales caen al Portico: se forma en el suelo baxo, vn Paseo, ò Lonja abierta, de ciento y veinte y cinco pies de largo [7 m.], y treinta y cinco [9,8m.] de ancho, de mucha magestad, y hermosura. Tiene por las dos vandas, dos ordenes de Arcos, por donde passa la vista de vna parte à otra, y como se vèn tantos Pilastrones juntos, en distribucion tan abierta, clara, correspondida, y fuerte: le dan vna perfeccion admirable<sup>2012</sup>.

---

*otra para el servicio de la casa real, porque está este patio atajado, y por el lado de la casa del Rey y del colegio hay este dicho ministerio.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 75). El uso compartido del patio entre Palacio y Colegio se pone de manifiesto en el *Primer Diseño*, en el que Herrera distingue con los números 70 y 71 "*pieças de seruicio para officios de boca*" y con el número 74 "*Corral y seruicios para las cocinas*" de la Casa Real (vid. HERRERA [1589] 1998, fol. 14 vº). Fray José de Sigüenza siguiendo a Herrera lo denomina corral, diferenciándolo del resto de patios y claustros: "*El cuarto [...] no es claustro, sino un patio, o llamémosle en nuestro castellano corral de gallinas, o de leña para la cocina y chimeneas. Está sin arcos, con sola la caja de las cuatro paredes, con alguna división para dar servicio a las cocinas reales, que están junto a él. Y fue bien considerado, porque, de otra suerte, quedara la leña y otros menesteres muy fuera de casa; es del tamaño de los claustros, poca diferencia; y al fin la parte más humilde (no por eso menos útil) que hay en todo el cuadro de la casa; no se hecha de ver, por estar tan retirada y arrinconada.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VII] 1986, pp. 256-257). Santos tampoco recoge la referencia que Sigüenza hacia en este punto al hecho de que los arquerías de los patios del Colegio, a diferencia de las del Convento, estaban abiertas, comunicándose visualmente, singularidad de esta parte del Monasterio que refiere cuando hable del paraninfo o teatro: "*Lo primero que se ve es que estos claustros están abiertos, y corre la vista de uno a otro por los claros de los pilares, sin que le impida ninguna división y atajo, lo que no hay en los claustros del convento.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 256).

<sup>2011</sup> Juan Alonso de Almela: "*Tiene cada uno de estos dos patios su fuente en medio, de la hechura y materiales que las de los cuatro patios del convento. Tiene cada uno de estos dos patios tres órdenes de corredores, el de abajo de bóveda y los dos altos de enmaderamiento con su ripia y cinta saetí, de la anchura y altura de los cuatro del convento.*" (ALMELA [1594] 1962, p. 73). Fray José de Sigüenza: "*Los claustros, del mismo tamaño, la misma materia, la piedra, forma y arquitectura; pilastrones fuertes, cuadrados; las mismas fajas y verdugos; tres órdenes de suelos y arcos; fuentes de mármol como las otras: parece que esto y aquello salió todo de una turquesa. Así es verdad, y aunque es tan uniforme el cuerpo de la arquitectura, en la disposición y repartimiento de las piezas, hay algo que considerar, y tampoco están tan desnudas de adorno que no haya en qué entretener al huésped.*" (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 256).

<sup>2012</sup> Juan de Mariana describe el paseo o paraninfo del colegio como "[...] *un vasto teatro abovedado y sostenido por columnas, que ya sirve para paseo, ya para cátedras, ya para academias públicas.*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). También lo denomina "teatro" Juan Alonso de Almela, el cual comprende como ninguno su singularidad espacial en relación con los patios laterales: "*Entran de aquí en dos patios, a la larga mirados, que por engrandecer el ingenio del que los fabricó los quiero describir y pintar por palabras como uno, porque desde la puerta, por donde a ellos se entra* [Almela llega desde el

### Lacunaria su explicacion.

El Techo es de los que los Antiguos llamauan Lacunaria, y aora los Italianos Palchi, y nosotros Artesonados, de vistosa, y agradable pintura, de que han vsado los Nobles en muchas partes, para el ornato de sus Salones, y Estancias. Las formas que hacen los Artesones, ya quadradas, ya redondas, por toda la distancia, adornadas de Florones, Brutescos, y Follages de diuersos colores, están de tan buena gracia, y relieue, que junto con las faxas, filetes, y cuerdas, en que resplandece el oro, por todos los compartimientos, dan mucho que gozar à la vista, en la variedad que tanto ama<sup>2013</sup>.

### Ventanas.

---

pórtico de la Basílica], se notan nueve largas calles que hacen los arcos de los dos patios, que de doquiera de ellos, se ven ambos a dos, y sus partes; porque tienen en medio de ambos a dos un paseadero que los atraviesa como teatro por medio." (ALMELA [1594] 1962, p. 73). Fray José de Sigüenza: "Entre los claustros que sirven a los religiosos colegiales, que fue los que comenzamos a mirar, se hace en el suelo bajo una lonja o paseo abierto que se pasa de uno a otro sin escalón ninguno, muy espacioso y abierto, con muchos arcos que responden a los de los claustros, que, como van dos órdenes de ellos, por las dos bandas y tantos pilastrones y la vista lo atraviesa todo de una parte a otra, hace majestad y grandeza. Tiene en largo el paseo ciento veinticinco pies; de ancho, treinta y cinco, porque va correspondiendo a las piezas de la ropería y refectorio del convento." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 257).

<sup>2013</sup> (Idem: SANTOS, 1667, fol.; 1681, fol.; 1698, fol. 91). Este techo fue pintado por Nicolás Granello, Fabricio Castello y Lázaro Tavarón, librándose 350 reales a Granello El 23 de septiembre de 1589, Fabricio Castello recibe "[...] trezientos rreales por unos patrones que pintó para los artesones del Colegio, para que su Magestad los viese y diese la horden para hazer la obra de los dichos artesones [...] en veynte y uno de octubre se libró en el dicho pagador a Nicolao Granelo, pintor, diez mill y ochoçientos y çinquenta y siete rreales, que huvo de haver de veynte y un artesones que están entre los dos patios del Colesio del dicho Monasterio, que están en el suelo dél, que a pintado y dorado conforme a la orden que se le dió, a quarenta y siete ducados en rreales cada uno, conforme a la tasaçión que dellos hizieron Diego de Urbina, y Gregorio Martínez, y Blas de Prado, pintores que quedan en esta contaduría." (ZARCO, 1932, pp. 81-82). En 1594 Juan Alonso de Almela es el primero en describir estos artesones pintados: "Tiene este paseo, o como teatro todo el techo hecho de artesones muy hermosos con sus muchos bocelos y molduras y rosas y lazos pintados al fresco, de oro y colorado y verde y azul y blanco de grande alegría y graciosa vista y contento." (ALMELA [1594] 1962, p. 73). La denominación de "lacunaria" la extrae Francisco de los Santos de Sigüenza, el cual hace una minuciosa descripción del artesonado sirviéndose para ello de la traducción del libro IV de Serlio de Francisco de Villalpando: "El techo es hermoso, de artesones de madera pintados. A esto llamaban los antiguos lacunaria: ahora los italianos lo llaman palchi: nosotros, como digo, artesonados. La obra, por no ser muy distante ni muy cerca de la vista, tiene buena gracia; ni muy gruesa ni menuda, responde bien desde el suelo. Lo más de la labor es de claro y oscuro, como la han usado en muchas ciudades de Italia, para estos propósitos, hombres de buen juicio en salas y cuadros de la gente noble. En medio de las formas cuadradas que hacen los artesones ponen otras redondas u ochavadas y de otras maneras en esta buen perspectiva que hacen mucho relieve, adornándolas de florones y grutescos, tiene algunos colores como azules claros, por donde se finge se descubre el cielo; en otras hay algunos cuadrados de verdes claros, y otras de carmines muertos, que le dan mucha variedad y hermosura. Las cornijas, cuerdas, filetes y fajas que andan alrededor y dividen los artesones y hacen los compartimientos, son como fingidas de yeso labrado y cortado, descubriendo por las aberturas el oro, que le dan mucho ser y ennoblecen la fábrica; todo está hecho con gran discreción y juicio, porque jamás junta dos frescos semejantes; siempre los mezcla y reparte con tanto artificio el maestro, que no se enfada la vista gozando de la variedad que tanto ama. Hay algunas cosas también oscurecidas y relevadas, que parecen faltan de las otras y que son de bulto, sin que puedan determinar los ojos cómo están obradas." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. VII] 1986, p. 257). Aunque en la edición impresa decide suprimir la mención a Serlio, en el manuscrito sí lo hacía: "Es el techo llano de madera que los antiguos como dize Serlio lo llamaban lacunaria y agora los italianos los llaman Palchi, y nosotros los llamamos artesonados." (Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 210, nota 16).



Encima de los Arcos responde vn orden de Ventanas, con Antepechos de Hierro, por todo el contorno, que dan mucho realce al Paseo, porque parece vn Teatro hecho de proposito, para actos publicos, y representaciones donde cabe mucha gente; y assi se hizieron en èl al Fundador algunas Comedias deuotas, por los Niños del Seminario, y Colegiales de Veca, de que gustaua mucho su Magestad, y aora tambien se hazen muchas vezes, que salen muy bien aqui; aunque lo principal de que sirue, es pa- / [1657, fol. 76] para conferir las lecciones, y passarlas los Colegiales, vnos con otros, antes de entrar en las Aulas, y al salir, al modo de los Peripateticos, que disputauan paseando, las questiones de su Maestro Aristoteles<sup>2014</sup>.

#### Vso de los Peripateticos.

En el Testero que haze al Mediodia, se ven dando magestad à este Paseo, algunos adornos de Pintura [«Pinturas»]: dos Retratos enteros, vno del Rey Philipo Segundo, y otro de su Nieto el Rey Philipo Quarto, que se miran en correspondencia; y mas arriba dos Quadros grandes, vno de la Natiuidad del Señor, y otro de la Adoracion de los Reyes, de mano de **Federico Zucaro**, que pudieramos llamarle el desgraciado; pues auiedo venido de Italia, con la mayor fama, y nombre, que èl pudiera desear, no hizo cosa, que dicesse gusto al Rey, ni à nadie; estos son de lo mejor que pintò; y con todo esso no merecieron el puesto del Retablo, para donde se hizieron. Vn San Geronimo ay en medio, escruiendo, de gran mouimiento, y relieve, conosece ser de buen Maestro.

#### [1667, fol. 92 vº]<sup>2015</sup>

En el Testero que haze al Mediodia ay algunos adornos de Pintura. En medio està vna famosa Copia de la Anunciata, que en Florencia la tienen con tantos velos, que igualan a los dias de la Semana. El rostro de Nuestra Señora es tan Diuino, que causa amor, y reuerencia; y el del Angel, està con su disposicion mostrando estos efectos marauillosamente<sup>2016</sup>. A los lados ay otros dos Quadros. Vno es la

<sup>2014</sup> Juan Alonso de Almela: "[...] por el primer alto de los dos dichos patios responden al dicho teatro por todas partes diecinueve ventanas rasgadas, con sus antepechos de sus corredores de hierro, bien labrados, desde donde y por abajo ven los oyentes los actos de comedias y representaciones que los seminarios suelen hacer." (ALMELA [1594] 1962, p. 73).

<sup>2015</sup> En 1667 Santos suprime el epígrafe «Pinturas», añade la mención a dos pinturas trasladadas ahora al Colegio: la copia de la *Annunziata* de Florencia, que en la primera edición situaba en la Celda Alta del Prior; y la *Resurrección de la hija de Jairo* de Gerolamo Muziano, que en la primera edición situaba en el Capítulo del Vicario. Sigue mencionando los retratos de Felipe II y Felipe IV; una *Adoración de los Reyes*, sin autor, que podría ser la de Zuccari descrita en 1657, mientras que de la *Natividad* del mismo autor no vuelve a hacer mención. A partir de 1681 Santos solamente menciona la copia de la *Annunziata* y escuetamente cierra el párrafo diciendo: «A los lados ay otros Quadros grandes» (1681, fol. 76. *Idem*: 1698, fol. 91).

<sup>2016</sup> (*Idem*: 1681, fol. 76; 1698, fol. 91). Se trata de la copia realizada por Alessandro Allori del fresco de la *Annunziata de Florencia*, citado por Santos en la primera edición en la Celda Alta del Prior (*Vid.* 1657, fol. 69vº, nota supra).

Resurreccion de la Hija del Archisinagogo, original de Geronimo Muciano<sup>2017</sup>. Otro es la Adoracion de los Reyes. En lo alto, encima destos, ay dos Retratos enteros; vno del Rey Filipo Segundo Segundo, y otro de su nieto el Rey Filipo Quarto; y todos dàn mucha Magestad a este passeio.

### **Aulas.**

A los lados de esta Lonja<sup>2018</sup>, ò Passeo, estàn las Aulas, que son las Pieças mas principales, que ay en este Real Colegio, vna de Theologia, y otra de Artes; entrambas son de vna misma traza, y en el tamaño es poca la diferencia. La de Theologia es de setenta y cinco pies [21 m.]<sup>2019</sup>, la de Artes de ochenta y cinco [23,8 m.], el ancho el mismo en las dos, que es de veinte y siete [7,56 m.]: Assientos, y Espaldares, y Bancos de Facistor para escriuir, de Nogal, bien labrados, que corren al rededor.

### **Assientos.**

Por la parte de las Ventanas hazen dos assientos à los lados de las Cathedras; vnos altos para los Maestros, y gente de respeto; otros baxos para los Estudiantes.

Diuidense las Aulas con vnas Rexas grandes de hierro, para que los Seglares que entran à oyr, y escriuir las Materias que se leen, no se junten con los Religiosos; por esso se miran dos Puertas grandes de frente, en los Testeros, vna de la otra parte de la Rexa, y otra que sale al Passeo, grande, de seis pies [1,68 m.] de ancho, y doze [3,36 m.] de alto, con lam-bas, / [1657, fol. 76 vº] bas, y Linteles de Pieças enteras, y Sobrelinteles bolados, por donde entran los Monges.

### **Bobedas.**

El alto de las Bobedas es, hasta los treinta pies [8,4 m.], y assi tienen dos ordenes de Ventanas, todas con Vidrieras, que dan mucha claridad. Fueran estas Pieças de las mas bien adornadas de esta Casa, si se huuiera executado en ellas el intento del Fundador; quiso que se pintasen, y estauan ya los Diseños en disposicion, muy ajustada à su gusto: repartidas las materias, que se tratan, en vna, y otra Escuela, de suerte, que la Pintura no solo no estoruàrà à los oyentes, mas antes ayudàrà à la memoria, con lo que mostràrà en sus colores à los ojos. Las Partes de Santo Thomas, cuya doctrina se processa en estas Cathedras, y se venera en esta Marauilla, porque todo sea grande: auian de estar exprimidas en la de Theologia, en los misterios de que tratan: ya de la Trinidad altissima, ya de la Encarnacion del Verbo Eterno, de los Sacramentos de nuestra salud, y de los demas.

En la de Artes, se auian de poner por principales sujetos, y vniuersales, la Dialectica, y Philosophia, los Cielos, los Elementos, el Tiempo: y en vna, y otra los Doctores que mas se señalaron en Doctrina diuina, y humana, y otras Historias, y vizarrias de mucho ingenio para el proposito, que llenassen toda su capacidad, y la de los oyentes. Muriò el Fundador, y frustraronse los Diseños, con que se quedaron

---

<sup>2017</sup> Se trata de la *Resurrección de la hija de Jairo* de Gerolamo Muziano, citada por Santos en la primera edición en el Capítulo del Vicario (*Vid.* 1657, fol. 66vº, nota supra). No lo vuelve a citar en las ediciones de 1681 y 1698.

<sup>2018</sup> A partir de la tercera edición: «En esta Lonja [...]» (1681, fol. 76. *Idem*: 1698, fol. 91).

<sup>2019</sup> A partir de la segunda edición: «[...] sesenta y cinco pies [18,2 m.]» (1667, fol. 93. *Idem*: 1681, fol. 76vº; 1698, fol. 91vº), lo que hace probable una errata en las medidas dadas en la primera edición.

en blanco las Aulas, y sus Bobedas. Solo tienen algunos Quadros de pintura, pero no cosa reparable, que es harta falta, en Pieças, que se frecuentan tanto, y dedicadas à tan estimable exercicio, que ha dado à esta Religion, y al mundo, tantos sujetos ilustres, Maestros, Predicadores, Piores, Generales, Obispos, y Arçobispos, que por lo grande de su capacidad, y virtud, llegaron à essas Dignidades.

#### **Torre del Refectorio<sup>2020</sup>.**

A lo vltimo del Paseo, se leuanta entre los Claustros, el Cimborio, ò Torre, que corresponde à la del Refectorio del Conuento. Tiene tambien doze Puertas, tres en ca- [1657, fol. 77] cada lado; de alli arriba no tiene Ventana ninguna, mas en la Copula tiene ocho con Vidrieras, que le dan bastante luz.

---

[1681, fol. 77]<sup>2021</sup>

[...] y el Chapitel como la otra, de mejor forma despues de la ruina.

---

#### **Oficinas del Colegio.**

Por estas doze Puertas se entra à las Oficinas del Colegio: que como es casa de por si, tiene todo lo necessario; su Cozina harto capaz, y con abundancia de agua; su transito para la Bodega; y otras Pieças de seruicio muy buenas: aqui tiene la entrada el Refectorio<sup>2022</sup>.

#### **Refectorio del Colegio.**

Es vna Pieça bien proporcionada<sup>2023</sup>, de largo de sesenta pies [16,8 m.], y de ancho treinta [8,4 m.], poco menos; la Bobeda de ladrillo, con sus compartimientos, faxas, y lunetas de blanco Estuque; la Cornixa toda de Piedra. La luz no es mucha, por estar esta Pieça muy dentro del Edificio. Caen las Ventanas al Claustro, ò por mejor dezir, Patio, que mira mas al Norte, y por no tenerlas en el Testero, no le alumbran todo. Los assientos, y Mesas del contorno, capaces para cinquenta Religiosos.

#### **Pintura.**

Encima de la que haze Cabecera<sup>2024</sup>, està vna Pintura, que aunque es Copia, no la ay en toda la Casa de mas consideracion. Es la Cena del Señor, obra de **Leonardo de Vins**, vno de los singulares ingenios, que ha producido Italia. Pintò el Original en vna Pared del Refectorio de vn Conuento de Religiosos de Santo Domingo, en Milan, llamase el Conuento Santa Maria de Gracia: y segun refiere el

---

<sup>2020</sup> El padre Juan de Mariana menciona la lucerna del colegio con la misma oscuridad con que había aludido a la del convento: "*Levántase también en el centro una escalera de caracol, á semejanza de la otra, y pegada a él un vasto teatro [...]*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554).

<sup>2021</sup> *Idem*: 1698, fol. 92.

<sup>2022</sup> A partir de la segunda edición: «[...] vn transito para Bobega [...] Tiene tambien aquí la entrada el Refectorio» (1667, fol. 93vº. *Idem*: 1681, fol. 77; 1698, fol. 92).

<sup>2023</sup> A partir de la segunda edición: «Es vna pieça el Refectorio bien proporcionada [...]» (1667, fol. 93vº. *Idem*: 1681, fol. 77; 1698, fol. 92).

<sup>2024</sup> A partir de la segunda edición: «Encima de la Mesa que haze cabeçera [...]» (1667, fol. 93vº. *Idem*: 1681, fol. 77; 1698, fol. 92).

Vasari, el Rey Francisco de Francia, sabiendo la valentia de la Pintura, prometìò grandes premios à los Architectos, y Ingenieros, que lleuassen aquella Pared à su costa à Paris, y que haria otra à los Religiosos, y otra Cena; y es bien digna de semejantes demostraciones, porque es rara la magestad, y grandeza que tiene; y à dicho de todos los entendidos en el Arte, quando no dexàra otra cosa de sus manos, sino esta, bastara para eternizar su nombre. Presentaronle al Rey Philipo Segundo esta Copia en Valencia, y no parece, que puede ser mas el Original<sup>2025</sup>.

#### **Pinturas de los Claustros.**

Tambien tienen estos Claustros del Colegio, en las fren- / **[1657, fol. 77 vº]** Frentes, y Testeros de los Anditos, Quadros en que diuertir la vista, y ocupar la atencion. Por los baxos estàn repartidos onze de la Historia, y Martyrio de San Lorenço, excelentes todos. Los ocho son de **Bartholome Carducho**, Italiano; propia inuencion suya, y que merecen contarse entre los de mejor censura. Otros en los Claustros altos, adornan los Angulos de modo, que en ninguno falta que ver<sup>2026</sup>.

#### **Escaleras.**

Subese allà por dos Escaleras: la vna como la de los otros Claustillos del Conuento: y la otra principal<sup>2027</sup>, y bien acertada, con sus Descansos, de diez y ocho pies [5, 04 m.] de anchura, que de onze en onze Escalones de ocho pies [2,24 m.] de largo, se van formando, y repartiendo hasta lo alto.

#### **Paseo alto.**

A los treinta pies [8,4 m.] sobre el Paseo de abaxo, se haze otro, abierto tambien, y con el mismo orden de Pilares, y Arcos de harta grandeza.

#### **Celdas.**

En frente està la Celda del Rector: y consiguiientemente por el contorno de los Claustros, y por el vltimo orden, las de los Maestros, Passantes, y Oyentes, que llegan à cinquenta, y estàn sujetos à su obediencia, y gouierno: y todos al Prior de esta Casa.

---

**[1681, fol. 77vº]**<sup>2028</sup>

Las Celdas estàn renouadas con Bobedillas, y Cielos rasos.

---

#### **Capilla del Colegio.**

---

<sup>2025</sup> La fuente (con la cita a VASARI) en SIGÜENZA, t. II, 2000, p. 601. Santos a partir de la segunda edición suprime la frase: «y à dicho de todos los entendidos en el Arte, quando no dexàra otra cosa de sus manos, sino esta, bastara para eternizar su nombre», seguramente por excesiva.

<sup>2026</sup> A partir de la segunda edición: «[...] algunos Quadros [...]»(1667, fol. 94. *Idem*: 1681, fol. 77; 1698, fol. 92). A partir de la tercera edición suprime la mención a los cuadros de Carducho.

<sup>2027</sup> A partir de la segunda edición: «[...] y la otra es la principal [...]»(1667, fol. 94. *Idem*: 1681, fol. 77; 1698, fol. 92).

<sup>2028</sup> *Idem*: 1698, fol. 92vº.

Iuantanse à dezir Maytines, y la Salue de Nuestra Señora, en vna Capilla, que està à este mismo andar de los treinta pies, à la esquina del Claustro inmediato à la Iglesia. Tiene de largo setenta y ocho pies [21.84 m.], y veinte y ocho [7,84 m.] de ancho, con Altar, y Retablo<sup>2029</sup>, en que està vn Quadro grande, de mano de **Peregrino**, cosa marauillosa. Representase en èl, Christo Señor nuestro en la Cruz, dos vezes mayor que el natural, y aun no sè, si mas. Obscurecido el Sol, y la Luna, y variedad de Nubes, que enlutan el Cielo, por la muerte de su Criador. Abaxo vnos Edificios de hermosa Architectura; las distancias de mucho arte; y todo de extraordinaria inuentiua. Diòle à esta Casa el Rey Philipo Quarto<sup>2030</sup>.

Por el contorno de esta Pieça, ay Bancos de Espaldar, y en / **[1657, fol. 78]** en el Testero de frente del Altar, vna Silla al modo de las del Coro, en que se sienta el Rector. La luz se le comunica del Portico, por vna Ventana grande, colateral à la Portada de los Reyes<sup>2031</sup>.

### **[1667, fol. 94]<sup>2032</sup> [Nueva descripción de la Capilla del Colegio]**

A este mismo andar de los treinta pies, a la esquina del Claustro inmediato a la Iglesia, està vna Capilla, donde se **[1667, fol. 94vº]** se juntan los Colegiales a oracion, y a dezir Maytines, y la Salue de nuestra Señora. Tiene de largo esta Pieça setenta y ocho pies, y veintye ocho de ancho. En medio se leuanta sobre dos Pilastrones, arrimados a las paredes, vn Arco grande, que la diuide en dos parte, cuya disposicion queda en quadro igual, con muy buena formacion. Tiene la luz de va Ventana grande colateral a la Portada de los Reyes; y por las Paredes, y Bobedas mucha blancura, y al contorno vnos Candeleros de Bronze, para quando se juntan a rezar los Maytines. Solo tiene vna Silla para el Rector en el Testero, que està de pie de la Capilla.

### **Altar. [Retablo con el Cristo de Bernini]**

En el otro Testero de frente ay vn Altar de altura de quatro pies [1,12 m.], y tres varas [2,40 m.] y quarta de largo. Sobre èl se leuanta vn Retablo de cinco varas y media [4,40 m.] de alto, con sus Podios, Colunas, Arquitrave, Friso, y Coronacion de mucha curiosidad; y en el Frontispicio vn Floron de grande bizzaria, y todo hecho vna ascua de oro, con molduras, filetes, hojas, y otros ornamentos de gustosa composicion. Formase en medio de este Retablo vn Nicho, ò Capilla quadrada, en que està colocada vna Imagen de Christo Señor nuestro Crucificado, de preciosissima hechura. Es de Bronze, y

<sup>2029</sup> Fray José de Sigüenza también describe este espacio, hoy día irreconocible, mencionando su uso para los cantos matutinos: *“Hay tambien en este suelo una capilla de setenta y ocho pies de largo y veintiocho de largo, con altar y retablo; sirve para que se junten allí los colegiales a decir maitines y la Salve de Nuestra Señora.”* (SIGÜENZA [1605] 1963, p. 269).

<sup>2030</sup> La *Crucifixión* de Tibaldi donada por Felipe IV en 1649 vino a substituir al *Entierro de San Lorenzo* de Navarrete descrito por Sigüenza en la capilla del Colegio y que en 1657 Santos refiere en el Aula de Moral (vid. SIGÜENZA [1605] 1963, p. 269; SANTOS, 1657, fol. 72). A partir de la edición de 1667 Santos describe el cuadro de Tibaldi en la Sacristia del Coro o Sala de Capas, junto a la copia del *Martirio de San Pedro* de Tiziano, sin cambios en la descripción (vid. SANTOS, 1667, fol. 90). Ambas pinturas perecieron en el incendio de 1671, como documenta Santos en la *Quarta parte de la Historia de la Orden* (vid. SANTOS, 1680, pp. 221-222), desapareciendo por tanto en las ediciones de 1681 y 1698.

<sup>2031</sup> Todo este párrafo no está en Sigüenza.

<sup>2032</sup> *Idem*: 1681, fols. 77vº-78vº; 1698, fols. 92vº-93vº.

estuuu antes en la Capilla del Panteon, y por ser pequeño para alli, aunque tiene cinco pies [1,40 m.] de alto, mandò el Catolico Rey Filipo Quarto se pusiesse aqui, y se le hiziesse este Retablo, para que estuuiesse con toda decencia. Acompañan este Altar, y Retablo dos Pinturas a los lados; vna, la Anunciacion de nuestra Señora; y otra, el Nacimiento de nuestro Señor, de lo bueno de lo antiguo.

**Pinturas.**<sup>2033</sup>

Luego por lo restante de la Pieça està repartidos muchos Quadros, que la hermosean, y enriquezen, assi encima de los respaldares de los bancos, como sobre la Cornija por el contorno. Al lado derecho del Altar està vna Pintura grande del Entierro de Christo, y a los lados vn Ecce Homo, copia del **Ticiano**, y vna Transfiguracion, co- [1667, fol.95] copia de **Rafael**<sup>2034</sup>. Encima de la Cornija, sobre la del Entierro de Christo, esta vna original de **Geronimo Bosco**, en que, fundado en aquel lugar de Isaías, que dize [«*Isaias 40. v. 6*»]. Toda carne es heno, y toda su gloria como flor del campo; pinta vn carro de heno, y sobre el heno de los deleytes de la carne; la fama, y ostentacion de su gloria, y alteza, figurado en vnas mugercillas, tañendo, y cantando, y la Fama de demonio, con alas, y trompeta, que publica su grandeza, y regalos. Tiran este carro siete bestias fieras, simbolos de los vicios capitales, y al rededor van siguiendole los hombres, donde ay de todos estados, solicitando alcançar essa gloria, vnos con escaleras, otros con garabatos, otros trepan, otros faltan, y buscan quantos medios pueden para llegar arriba: vnos ya que estauan en lo alto, caen: otros atropellados de la ruedas, perecen: otros gozan de aquel ayre vano, y al fin todo el anhelo es por alcançar del heno. Yo confieso que se lee mas en esta Tabla en vn instante, para la enseñanza, y desengaño, que en otros libros en muchos dias.

A estos corresponden a la parte de la Ventana, encima de ella, vna Pintura de la Ascension del Señor, antigua, Flamenca<sup>2035</sup>. A vn lado nuestra Señora afligida, Copia del **Ticiano**; y al otro, vna Assumpcion de nuestra Señora, Copia de **Rafael**.

<sup>2033</sup> Este nuevo epígrafe alude a la redecoración pictórica de la Capilla del Colegio realizada seguramente de forma coetánea al nuevo retablo, en la primera edición no menciona ninguna pintura más allá del Tibaldi en el altar.

<sup>2034</sup> (*Idem*, 1681, fol. 78; 1698, fol. 93)

Según Bassegoda se trataría de una de las dos copias pequeñas de la *Transfiguración* de Rafael descritas en la Entrega IV de 1584, seguramente la de mayor tamaño: [nº 1297] (identificada con la obra de 121,5 x 91,5 cm, PN, RMSLE, Inv. nº 10014298), *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 317. En el manuscrito de Ajuda (c. 1650) se citan las dos copias, una en la celda prioral baja y otra en el capítulo del prior. XIMÉNEZ, 1764, p. 156 y PONZ, recuerdan la permanencia de esta copia en la Capilla del Colegio.

<sup>2035</sup> Pintura no identificada (BASSEGODA, 2002, p. 318), podría tratarse de la inventariada en la Entrega IV [fol. 106]: «Otro retablo con dos puertas al ol(l)lio. En la tabla de en medio la Açcens(s)ion de xpo Nuestro Señor con los apóstoles, y otras historias con sus títulos y en las dos puertas dos letreros de letras doradas sobre negro que comiença por dentibus illis elebatus est. Tiene de alto vara y tres quartas y de ancho çerradas las puertas vara y terçia.» (CHECA, 2013, p. 318). Que identificamos con la citada en la relación de Ajuda, sobre la cajonera de la Sacristía, en el quinto lugar comenzando desde la entrada: «[...] la Ascensión de Christo, pintura antigua flamenca, no se sabe cúa es; [...]» (BOUZA, 2000, p. 66). En el mismo lugar se citan en el manuscrito de Ajuda otros dos retablos flamencos, inventariados en la misma partida de la Entrega IV: la *Presentación de la Virgen en el Templo*, de Vrancke van der Stockt aún en el Real Monasterio; y los *Desposorios de la Virgen* de Robert Campin en el Prado.

Siguense luego los Pilastrones del Arco, y en el vno de ello està vna Madalena en la Penitencia, y en el otro vn San Geronimo en los açotes que le dieron los Angeles, originales de **Polo**, de muy linda inuentiua, dibuxo, y colorido.

Pasado el Arco, està en medio de la distancia que queda hasta el Testero de abaxo, vn Quadro, en que se representa al Apostol San Felipe bautizando al Etiope de Candacia, es Quadro grande, y tiene a vn lado otro pequeño de la Adoracion de los Reyes, y otro de la misma Historia tiene encima; pero es original de **Bosco** muy bueno.

A estos corresponden al otro lado otros tres. En medio [1667, fol. 95vº] medio vna grande, que es de Santa Ines en el Martirio del fuego, de que saliò libre, significados alli los otros Martirios que le dieron, a vn lado vna Madalena muy hermosa, y encima, sobre la Cornija, vna nuestra Señora con el Niño, y mucho acompañamiento en vn Templo, de bien considerada Architectura.

En el Testero, sobre la Silla del Prior, està vn San Geronimo en la Penitencia, Quadro pequeño, que haze Frontispicio a la Silla. A vn lado, sobre los Bancos, vn Ecce-Homo, parece Copia del **Ticiano**; y al otro lado Christo Señor nuestro con la Cruz acuestas, original de **Bosco**, en que introduxo el acompañamiento de Iudios, de extraordinarias figuras, y rostros, como suele. Sobre la Cornija, en medio, està vna Pintura grande del Descendimiento de la Cruz, que antes estaua en la Sacristia<sup>2036</sup>; y todos estos

---

<sup>2036</sup> (*Idem*, 1681, fol. 78vº; 1698, fol. 93vº)

Se trata, nada menos, que del *Descendimiento* de Rogier Van der Weyden (óleo sobre tabla, 220 x 262 cm., POLERÓ, 1857, nº 53, PN Inv. 10011841, en depósito en el Museo del Prado desde 1939, Cat. nº 2825). Descrito en la Entrega I de 1574: «[en la sacristia] Una tabla grande en que esta pintado el descendimiento de la cruz con Nuestra Señora y otras ocho figuras, que tiene dos puertas pintado en ellas por la parte de dentro los quatro euangelistas con los dichos de cada uno con la resurre[c]ion de mano de maestre Rogier que solia ser de la reyna Maria pintadas por de fuera las puertas de mano de Juan Fernandez mudo de negro y blanco que tiene de alto la tabla de en medio por lo que toca a la cruz que en ella esta pintada siete pies y de ancho diez pies escasos» (CHECA, 2013, pp. 211-212). Sigüenza se refiere a la pintura en la vida de Navarrete cuando comenta las puertas pintadas por el logroñés: «Lo primero que sabemos hizo aquí fueron unos profetas de blanco y negro en unas puertas de un tablero de la Quinta Angustia, que está ahora en medio de la pared de la sacristía encima de los cajones, que por estar de continuo abierta no se gozan.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. V], 2000, vol. II, p. 583). Después analiza la pintura en el discurso XVII: «En la sacristía en medio de los cajones, asentada sobre ellos, está una historia del descendimiento de la cruz en un cuadro grande con sus puertas, las figuras como del natural; una pieza de mucho primor y devoción en aquella manera alemana o flamenca, lindas cabezas y rostros, ropas, brocados y otros paños retirados del natural. Están las Marías con mucha demostración de tristeza. La Virgen, según el común sentir o engaño de aquellos tiempos, desmayada y perdido el color, y aun la compostura y decoro, pareciéndoles que si no era de esta manera y haciendo este agravio a aquel corazón fortísimo, no se podía significar el dolor, tristeza y vivo sentimiento de madre que amaba más de lo que podemos expresar con la lengua y aun con el pensamiento. A los lados y encima de los cajones hay otras tablas y cuadros de este mismo género, aunque ninguno tan bueno.» (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII], 2000, vol. II, pp. 675-676). Lo menciona Cassiano dal Pozzo el 29 de junio de 1626 entre los cuadros «[...] di maniera tedesca diligentissimi, trà quali una depositione di Croce del Signore, con la Madonna e Nicodemu, e diverse altre figure, trà le quali i più segnalati sono il Christo, una delle Marie che piange, e un vecchio compagno di Nicodemo vestito con pelliccia che mostra una maraviglia e stupor grande, [...]» (POZZO [1626] 2004, pp. 190 y 214).

El manuscrito de Ajuda lo sitúa sobre la cajonera, en el séptimo lugar desde la entrada: «[...] el séptimo es un quadro muy grande en que está pintado el descendimiento de la cruz, es pintura flamenca y no se sabe cómo es; [...]» (BOUZA, 2000, p. 66). Mucho después Palomino seguirá repitiendo lo mismo: «[...] lo primero que ejecutó de orden de Su Majestad, fueron unos profetas de blanco y negro en las puertas de

que hemos referido, estauan en otras Pieças, mas con la ocasion de auerlas compuesto de otros Quadros, se pusieron aqui estos, que llenan, y adornan esta Capilla, haziendo que sea vna de las curiosas Pieças que ay que ver<sup>2037</sup>.

---

Otras muchas Pieças ay, de bastante capacidad, y buena traza, mas las que hemos dicho, son las principales; no nos cansemos en otras. Esto es lo que se contiene en estos dos Claustros del Colegio de los Monges. El otro tercero<sup>2038</sup> sirue a los menesteres de la Cocina, assi del Colegio, como del Palacio, que està diuidido; y aunque no tiene Arcos como los otros, es de su misma anchura, y alto, con ordenes de Ventanas, que dan luz à los Aposentos, que ay en su contorno.

#### **Seminario<sup>2039</sup>.**

---

un tablero de la quinta angustia, que está ahora en la pared de la sacristía encima de los cajones, que por estar de continuo abiertas no se gozan» (PALOMINO [1724], 1988, t. III, p. 56). Santos nunca menciona las puertas pintadas por Navarrete, según Zarco: «desconozco su paradero, o si se han perdido para siempre» (ZARCO, 1931, p. 9).

Como es sabido el *Descendimiento* fue una de las pinturas más queridas por Felipe II, en sus advertencias del 4 de julio de 1566 anota: «Que el *Descendimiento de la Cruz*, de Lobaina, que se trujo del Pardo, después que esté aderezado, se meta en la capilla mayor, dando para ello en la puerta la mejor orden que les pareciere, porque agora no cabe por ella, y que se ponga sobre el altar arrimado al retablo, metido en los mismos maderos y sus tornillos como agora está, porque no se vuelva a abrir más. Que pasado el verano y visto que no se vuelve a abrir le aderece el Mudo, pintando lo que está saltado de los colores en las vestiduras y en el campo, mas no ha de tocar en el gesto ni tocado de nuestra Señora, ni en otra ninguna cosa que no sea vestido o campo como se lo señalé hoy. Que Giles [el organista Giles Brevost] acabe de encolar con nervios todas las juntas de las tablas sin que quede ninguna, porque con esto se aseguren de no abrirse más [...] que porque no entre el sol por las tres ventanillas que están en la capilla mayor, la una mayor que estaba antes y las dos pequeñas en la pared nueva, se cierren con unas ventanillas de madera, que se puedan abrir cuando conviniere y cuando no estar cerradas, que tambien esto conviene, porque por allí no entren golondrinas y otros pájaros que dañen a las pinturas [...] Que todas las cajas en que vinieren estas tablas de Marid se guarden, para que en ellas se suban arriba en acabándose el Monasterio» (SENTENACH, 1907, pp. 41-42; ZARCO, 1931, pp. 29-32). No confundir con la otra quinta angustia de María de Hungría inventariada en la Entrega I: «Otra tabla de pintura de la quinta angustia con Nuestra Señora y San(t) Juan y Nicodemus de Maestre Rogier con dos puertas escri(p)tas que fue de la reyna Maria que tiene dos pies de alto y pie y medio de ancho sin las puertas. Es redonda por lo alto.» (CHECA, 2013, p. 213).

Vid. Bassegoda, 2002, p. 323.

<sup>2037</sup> Alusión al montaje de la capilla del Colegio con piezas sobrantes, Vid. BASSEGODA, 2002, p. 314.

<sup>2038</sup> A partir de las segunda edición añade un epígrafe al margen para referirse al claustro de la cocina: «*Claustro.*» (1667, fol. 95vº. Idem: 1681, fol. 78vº; 1698, fol. 93vº).

<sup>2039</sup> Jehan Lhermite: «*Además de este colegio hay un seminario de jóvenes, que llegan hasta 40, y es costumbre que éstos sean alimentados y tengan todo lo necesario para su manutención en una zona independiente y a expensas del mencionado convento, y que además sean allí instruidos en la virtud, la santa religión y en toda buena moralidad, también en las buenas letras, así como en las ciencias que se requieren para alcanzar una buena formación, de modo que se puede esperar que progresen y saquen buen provecho para sus personas y todo redunde finalmente en la gloria y magnificencia de Dios, en la salud de sus almas y en el bien y la utilidad de la República, aplicando después estos conocimientos a todo lo que el buen Dios les inspire, aunque la finalidad principal de este monasterio es formarles para que lleguen a ser monjes en la religión de Dios. Y para desempeñar este cometido con mayor idoneidad se les obliga a informar previamente acerca de su nacimiento (además deben estar sanos y limpios en todos sus miembros y no tener lesión o defecto alguno notable) y esta información debe ser la misma que se requiere a los religiosos antes de entrar, es decir, deben dar testimonio sobre su raza y linaje de*



El Claustro donde están los Niños del Seminario, es como los del Colegio. Las Aulas, el Refectorio, y los Dormitorios, de Inuierno, y de Verano, con otros Aposentos, y Pieças, para el cumplimiento; es de lo mejor que se conoce para el proposito.

---

[1681, fol. 78v<sup>o</sup>]<sup>2040</sup>

[...] y despues de la ruina està con mas comodidad.

---

#### **Numero de los habitantes.**

Los Niños son quarenta, y con ellos ay ocho Colegiales de Veca, quatro Theologos, y quatro Artistas, que entran en las Aulas con los Religiosos, por la otra parte de la Rexa que las diuide. Tienen Familiares, que les siruen, Preceptor, y Repetidor, que los enseñen; gouiernalos vn Religioso, que el Prior elige, para Rector suyo. Leuantanse à officiar la Missa del Alua, todas las mañanas, ayudan à Missa por sus turnos, y horas, à los Sacerdotes del Colegio. Rezan todos los dias el Oficio de Nuestra Señora, de suerte, que de aqui, al passo que salen Estudiantes, salen bien acostumbrados, y muy hombres.

---

[1681, fol. 78v<sup>o</sup>]<sup>2041</sup>

[...] pero tambien padecieron trabajo hasta que se reparò su Colegio, que estuuieron en la Compañã.

---

#### **Quien ordenò las constituciones.**

Las Constituciones que guardan, ordenò el prudentissimo Monarca Philipo Segundo; y tambien las de el Colegio de los Monges, que en todo quiso que resplandeciese su piedad catolica para que regulados por tan christianas leyes, gozasse el Orbe los frutos de sus ingenios.

[1657, fol. 78 v<sup>o</sup>]

#### **DISCURSO XIV.**

#### **Descruiese el Claustro de Palacio, sus Quartos, Galerias, Patios, y Adornos.**

---

*cristianos viejos, y, tomada así esta declaración, ha de guardarse muy secretamente junto a todas las demás informaciones parecidas para poder servirse de ellas en toda ocasión que se presente."* (LHERMITE [1597] 2005, pp. 318-319).

<sup>2040</sup> *Idem*: 1698, fol. 93v<sup>o</sup>.

<sup>2041</sup> *Idem*: 1698, fol. 93v<sup>o</sup>.

DESPVES De estos quatro Claustros, que corresponden à los del Conuento, se sigue el de Palacio, en cuya formacion, y sitio, se conoce, que es habitacion de Monarcas piadosos, pues junto con la grandeza de su Regia Fabrica, se vè al arrimo del Templo, y Casa de Dios, como denotando quanto apetecen sus Coronados Dueños, esse arrimo, essa vecindad, y vnion, en quien consiste toda la felicidad de los Reyes, y Reinos, y la de todos los hombres. Ya se reconoce por la Estampa, la consonancia que haze su magnitud con la del otro principal del Conuento, y que bien se responden à los lados de la Iglesia, mostrandose essas tres partes, lo mas eleuado, y grande de esta Marauilla. Veamos ahora lo singular de su disposicion, y medida, para que se admire en todo, lo Real, y Augusto de tan graue, y noble habitacion<sup>2042</sup>.

#### **Puertas de Palacio<sup>2043</sup>.**

Muchas Puertas tiene por donde poder entrar à considerar su Fabrica, por el Portico, por la Iglesia, por el Lienço de Oriente: mas no serà bien dexar de entrar por las principales, que como diximos en otro discurso, son dos, y estàn en la Fachada del Zierço. Entrase à pie llano por ellas à vnos Zaguanes grandes, y desde alli subiendo seis Escalones, por otras dos diferentes, se entra à diferentes Patios, aunque todos se comprehenden en este. Luego se vè la capacidad de su Quadro, tan poderosa, que llena el coraçon.

#### **Quadro del Claustro<sup>2044</sup>.**

Tiene por dentro de los Arcos, de Pared à Pared, docientos y diez y ocho pies [61,04 m.], y es en esto algo mayor que el principal del Conuento, por ser menores los Aposentos del Zierço, que los que tiene allà el Mediodia. La Archi- te- / [1657, fol. 79] tectura muy hermosa, y fuerte. Los Lienços de Mediodia, Oriente, y Norte, reparten su distancia à lo largo, en nueue Arcos grande, con Pilastras

<sup>2042</sup> Juan de Mariana señala que: “[...] *al oriente el vasto palacio real, residencia de los príncipes en tiempo de verano.*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Antoine de Brunel: “[...] *no se podría confesar que sea un palacio bastante magnífico para un monarca tal como era Felipe II, que, habiéndolo hecho construir en veintiún años y habiendo gozado de él doce o trece, se alababa de que desde el pie de la montaña y desde su gabinete era obedecido en uno y otro mundo con dedos de papel.*” (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285). Albert Jouvin de Rochefort: “[...] *un gran palacio fuera del convento, en donde [el rey] se establece algunas veces para ver este santo refugio.*” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604). Madame d’Aulnoy: “[...] *la otra parte del cuadrado, subdividida en dos, forma otros dos edificios. El uno es el palacio del rey y el otro es el colegio [...]*” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>2043</sup> El padre Juan de Mariana: “*En el lado septentrional del edificio hay, por fin, dos puertas que abren paso al palacio, compuestas de muchas y espaciosas salas y de diversas cámaras, que están destinadas ya para la habitación del príncipe, ya para uso de la familia real en la estación en que, par evitar los rigurosos calores de la corte, van á gozar allí de tan benigno y tan templado cielo.*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554). El anónimo embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael: “*A la izquierda, entrando desde el patio a la iglesia, y enfrente de la puerta de los colegios, hay una puerta que da acceso al palacio del rey. Es un palacio inmenso, cuyos muros y el tejado están contruidos en piedras semejantes a las de la iglesia; su construcción iguala a la de la iglesia en espesor y en elevación; su altura es también la misma. Este palacio tiene tres puertas: la una en el interior de la iglesia; la otra fuera de la iglesia, y la tercera en el interior del jardín situado junto a la iglesia. El rey tiene la costumbre de residir en ese palacio un solo mes, durante el verano, a causa del frescor que procura a ese sitio su posición sobre la falda de la montaña.*” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 334).

<sup>2044</sup> Jehan Lhermite: “*El gran patio de la zona de las habitaciones reales [...], que guarda correspondencia con el patio del convento, es de una arquitectura diferente, porque abajo hay muy bellos y grandes pilares cuadrados y encima bellísimas galerías [...] pegadas contra las ventanas.*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 319).

quadradas, con sus Zocos, Faxas, y Impostas, sobre que hazen las bueltas en el primer orden. El Andito desde la Pared à los Claros, es de veinte pies [5,6 m.] de anchura. Las Pilastras tienen seis [1,68 m.] de quadro, y diez y ocho [5,04 m.] hasta encima de la Imposta. El Claro de los Arcos es de treze [3,64 m.], y el alto, el doble [7,28 m.]; y encima de ellos corren las Faxas, que en proporcionada altura, siruen de Cornisamento, dandole à este orden primero perfeccion, y autoridad.

### **Patios pequeños<sup>2045</sup>.**

A la parte de Poniente estàn dos Claustros, ò Patinejos de sesenta pies [16,8 m.] en quadro, que se leuantan dentro de este Claustro, hasta los treinta pies [8,4 m.], y assi no van consiguiendo los Arcos en los quatro Lienços por el contorno. La Pared que los diuide, atraesando de Mediodia à Norte, haze su correspondencia de Arcos cerrados, con los abiertos del Paño de Oriente; y atando con los demas, dexa el Patio principal en quadrangulo de ciento y setenta pies [47,6 m.] de largo, y de ancho ciento [28 m.], poco menos.

### **Segundo orden del Claustro.**

El segundo orden, que se leuanta sobre este, desde los treinta pies [8,4 m.], muestra por el contorno, sin diuision ninguna, toda la forma del Quadro, porque quedan abaxo los Patios pequeños. Hazense vnas Ventanas grandes, de quadrado, adornadas con Resaltes, Faxas, y Pilastras, que corren alrededor de las Iambas, y sus Linteles, y Sobrelinteles bolados, que dan mucha magestad à esta Fabrica. Desuerte, que por lo exterior se ven formadas vnas graciosas Galerías, con el buen orden de Ventanas, que dan buelta à los quatro Lienços.

### **Corredor.**

Rematase todo en lo alto, con vna bien labrada Cornixa, sobre quien se leuanta vn Antepecho abierto, como el del Claustro del Conuento, con sus Balaustres, y terminos Acroteras, y Bolas, que en correspondencia igual, hermocean con Realeza la altura, y eleuan, y coronan la obra, dandole superior aspecto, y grandeza. Desta ma- / [1657, fol. 79 v<sup>o</sup>] manera se rematan tambien los Patinejos à los treinta pies [8,4 m.], con Terrados de Plomo, formados de Planchas grandes, como las de los Claustros principales, y la Iglesia, y se encasaron en este Quadro, porque no estuuiesen distantes, ni fuera de Casa los Oficios Reales, que llaman de Boca; y assi tienen dos Cocinas; y para los Ministros, que los siruen, dos ordenes de Aposentos, altos, y baxos, y Fuentes abundantes, que alegran la vista, y el oydo.

Esta es la Achitectura del Patio Real de Palacio, por lo exterior. Por la parte de dentro tiene tambien habitaciones, y Estancias de mucha ostentacion, y capacidad.

### **Salas de Estado, y Aposentos.**

En el Lienço que mira al Norte, ay algunas Pieças, donde come el Estado, y Caualleros de la Camara, y Mayordomos, y Aposentos para Embaxadores, de muy buena formacion, y anchura.

---

<sup>2045</sup> Jehan Lhermite: "[...] en el límite del circuito de este patio grande, hay otros dos patios pequeños [...] donde están los despachos de los oficiales de la boca de Su Majestad y de toda la casa real. En lo restante están todas las habitaciones altas y bajas de toda esta zona, que está reservada al servicio, alojamiento y comodidad de Su Majestad, Sus Altezas, sus gentilhombres, damas y servidores." (LHERMITE [1597] 2005, p. 319).

---

[1681, fol. 79v<sup>o</sup>]<sup>2046</sup>

[...] que se renouaron en la reedificacion.

---

#### **Escalera.**

En el Angulo, ò Rincon del Oriente, està la Escalera principal, de linda traza, aunque de poco desahogo, que no tiene sino nueue pies [2,52 m.] de ancho.

---

[1681, fol. 80]<sup>2047</sup>

[...]; à lo alto se le hizo vna hermosa Bobeda.

---

#### **Aposentos Reales.**

En el Paño que mira à Oriente, ay vna Puerta grande, por donde se entra a los Aposentos Reales, que està al andar del Patio. El primero es vna hermosa Quadra de cinquenta pies de largo [14 m.], y treinta y tres [9,24 m.] de ancho: con dos ordenes de Ventanas guarnecidas de Marmol pardo las baxas; y las altas de Lunetas, que junto con las Faxas, y Compartimientos de la Bobeda, hazen agradable vista. En el Testero resalta de la Pared vna Chimenea de Marmol, con sus Pilastrones, Alquitraue, Friso, y Cornixa de excelente labor, y pulimento. Luego à este mismo andar se siguen otras Quadras menores, de mucha claridad, y desfado, hasta el Lienço de Mediodia, que es el que responde à la Iglesia. En este no ay Aposentos por lo baxo, porque la Pared de adentro es de la Iglesia misma.

#### **Aposentos de Caualleros.**

Subiendo à lo alto del Patio, que es à los treinta pies [8,4 m.], se vè à la parte de poniente, que responde al Colegio, y à la / [1657, fol. 80] la que mira al Norte, grande muchedumbre, y variedad de Aposentos para Caualleros, y personas de cuenta de los criados de su Magestad, que no ay que deternos en ellos.

---

[1681, fol. 80]<sup>2048</sup>

[...] sino, solo para dezir, que todos està renouados.

---

---

<sup>2046</sup> *Idem*: 1698, fol. 94v<sup>o</sup>.

<sup>2047</sup> *Idem*: 1698, fol. 95.

<sup>2048</sup> *Idem*: 1698, fol. 95.

### Quartos de las personas Reales.

A la parte de Leuante se hazen tres diferencias de Quartos para los Principes, Infantas, y personas Reales, y para los que han de estar inmediatos à su asistencia: vnos caen à la parte de los Iardines de Oriente, otros à la parte de la Galeria, con sus Chimeneas de Marmol casi en todos.

### Galeria de la Infanta.

La Galeria que ay en este Lienço, se diuide en dos Pieças grandes, con Ventanas al Patio: la vna adornada con excelentes Quadros de Pinturas, vnos de **Basan**, y otros de **Geronimo Bosque**, y de otros Maestros.

### Pinturas.

Los del **Basan** son Copias de los del Diluvio, vnos; otros Originales famosos. Los de **Bosque** son Originales<sup>2049</sup>, y entre ellos vno que està en el Testero, Quadro grande, aunque de figuras pequeñas, es de las mas raras inuentiuas, que se han visto significadas con el Pincel.

### Hombre en el Parayso.

Tiene este Quadro sus Puertas, y en la vna pintò la Creacion del hombre, y como le puso Dios en el Parayso, primer Palacio suyo, donde dominò à los Animales de la Tierra, y Aues del Cielo.

### Fuera del Parayso.

Luego se sigue en el Quadro aquello en que se ocupa el hombre desterrado del Parayso, y puesto en este mundo: y para significarlo, fundandose ingeniosamente en aquel lugar, que diximos de Isaías: [**Isa. 40. v. 6».**] Toda carne es heno, y toda su gloria como flor del campo: pinta vna Florecilla, y Frutilla, de estas que llamamos Fresas, [**«Fresas simbolo de los gustos humanos».**] que son como vnos Madroños pequeños, que en algunas partes llaman Mayotas, que apenas se gustan quando se acaban, que es propio de los bienes humanos: ya los hombres empeñados en solicitar essa gloria: ya con este vicio: ya con el otro, imitando à los Brutos en su proceder, y haziendose por la soberuia Leones, por la vengança Tigres, por la luxuria Puercos, por la tirania Pezes, por la vanagloria Pauones, por la sagacidad Raposas, por la gula Lobos, y otras / [**1657, fol. 80 vº**] otras semejantes transformaciones, y metamorfosis, solo por vn fin tan apocado, y tan vil, como es el gusto de vna sensualidad, de vna honrilla, de vna apariencia, y estima, que à semejança de vna Fresa apenas llegan al paladar, ni à mojar la boca quando faltan, y como el

---

<sup>2049</sup> De entre los originales del Bosco que menciona en la Galería de la Infanta, Francisco de los Santos solamente describe el *Jardín de las Delicias* (lo mismo en las siguientes ediciones, *vid.* 1698, fol. 95), probablemente estaría aquí alguna de las versiones de las *Tentaciones de San Antonio*, como apuntaba ya Sigüenza: “[...] otra; en la galería de la Infanta [...]” (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XVII] 1986, p. 380, sobre este tema *vid.* SANTOS, 1657, fol. 66 vº). Fray Andrés Ximénez es el primero que hace un recorrido pormenorizado por las pinturas de la Galería de la Infanta que concluye aludiendo a las otras tablas del Bosco: “[...] y frente de las ventanas, otras dos ó tres tablas pequeñas del Bosco.” (XIMÉNEZ, 1764, P. II, C. II, p. 165). Antonio Ponz refiere también: “También están colocadas otras dos tablas pequeñas del Bosco, de los asuntos que acostumbraba.” (PONZ, 1788, p. 232). Fray Damián Bermejo en 1820 alude a lo que fué la Galería de la Infanta, compartimentada en época de Carlos III y Carlos IV: “Una pared maestra media entre estos y la galería que llamaban de la Infanta, donde hay varias piezas para la servidumbre de SS. MM. con sus cielos rasos como se dijo en la del norte.” (BERMEJO, 1820, p. 326).

olorcillo de sus flores, se desvanecen. No puede auer cosa mas ingeniosa, ni de mayor primor en la extrañeza de lo que aqui representa.

### **Paraderos de los Vicios.**

En la otra Puerta del Quadro pinta el paradero, y fin miserable de estas ocupaciones, y vicios de los hombres. El que toda su felicidad ponía en la musica, en danças, en juegos, en caças, en galas, en mandos, en riquezas, en hipocresias, vè trocadas essas cosas en el infierno, con vnas contraposiciones rarissimas, y espantosas; y aquel gustillo breue, conuertido en rabia eterna. Todo el mundo auia de estar lleno de los traslados de esta Pintura, para que se viesse en ella, que los disparates, no son fingidos de Bosco, sino sacados del Original de los hombres, por cuyo anterior passan tales locuras, accidentes, y formas, que sobreponen, y edifican sobre este ser humano con sus malos habitos, costumbres, y inclinaciones<sup>2050</sup>.

### **Galeria principal.**

En el Paño que arrima à la Iglesia, à este mismo peso de los treinta pies [8,4 m.], se haze vna larga, y vistosa Galeria de veinte pies [5,6 m.] en ancho, y de largo ciento y nouenta [53,2 m.], y el alto veinte y cinco [7 m.], pintada toda por los lados, por los Testeros, y por la Bobeda, cosa verdaderamente, Real, y magestuosa.

### **Pinturas.**

A la Pared que es de la Iglesia, se fingen dos Paños colgados de sus escarpías, con Franjas, y Cenefas, tan al natural, que engañando à muchos, casi llegan à leuantarlos, y assir de ellos. **«Batalla del Rey Don Iuan el II».** Tienen pintada la Batalla, que el Rey Don Iuan el Segundo diò à los Moros de Granada, en la misma Vega: que se llama la Batalla de la Higuera, por llamarse assi el lugar donde sucediò, y se diò, y no por los doblones que dizen dieron los Moros à Don Aluaro de Luna, metidos, y dissimulados en vnos higos, para obli- garle / **[1657, fol. 81]** garle à que no tuuiesse tanto efecto la vitoria, como se esperaua, que esso es patraña<sup>2051</sup>.

---

<sup>2050</sup> La descripción del *Jardín de las Delicias* del Bosco que hace Francisco de los Santos es en todo deudora de la de fray José de Sigüenza. En relación a la interpretación de Sigüenza se refiere Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*: “Bastante documento para que se haga caso de las cosas mayores y más dificultosas, que son las figuras, y se huya de semejantes divertimientos despreciados siempre de los grandes maestros, aunque algunos los buscan de propósito, como sucede en los ingeniosos caprichos de Jerónimo Bosco, con la variedad de guisados que hizo de los demonios, de cuya invención gustó tanto nuestro Rey Felipe II, como lo manifiesta lo mucho que juntó deste género; pero, a mi ver, hónralo demasiado el Padre Fray Josefe de Cigüenza [cita al margen: “4ª parte de la Hist. de S. Gero.”] haciendo misterios aquellas licenciosas fantasías, a que no convidamos a los pintores.” (PACHECO [1649] 2009, p. 521). Ximénez describe el *Jardín de las Delicias* en: 163-164 y Ponz: en pp. 231-232.

<sup>2051</sup> Jehan Lhermite: “Una de estas galerías [...] ha sido pintada completamente al temple con escenas de guerras diversas, ejércitos y victorias, como la de Granada, la de la isla de la Tercera y la de San Quintín.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 319). François Bertaut: “Lo que más me agradó fue ver una galería pintada al fresco, donde en un lado de la pared está la batalla que dio el rey Juan II de su nombre contra los moros de Granada, en donde están pintados al natural las tiendas, los campamentos y los ejércitos de los moros; la manera de sus tocados, los caparazones de sus caballos, de sus tiendas y del resto de sus armas, como eran en aquel tiempo, es muy agradable de ver. Del otro lado está la batalla de San Quintín” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456).

### **Pintura hallada en el Alcaçar de Segouia<sup>2052</sup>.**

La causa de pintarse aqui, fue, que en vna Torre del Alcaçar de Segouia, se hallò arrollado vn Lienço de ciento y treinta pies [36,4 m.] de largo, donde estaua pintada de claro, y obscuro, de muy buena traça, con tener tanta antigüedad. Mostraronle el Lienço al Rey nuestro Fundador, y contentole, y mandò, que le pintasen en esta Galeria; y es cosa de mucho diuertimiento, ver la estraña diferencia, y orden de los Esquadrones, de vna parte, y otra, con diuersos generos de trages, y varias formas de Armaduras, y Armas, Vanderas, Pendones, Diuisas, ya en los de à pie, ya en los de à cauallo: primero se ven marchando, en otra parte acometiendo, mas adelante rebueltos en la Lid, y siempre assistidos del Rey, y de Don Aluaro de Luna, rodeados de Moros, hiriendo, y matando entre ellos: y vltimamente siguiendo el alcance, y la rota del Enemigo por entre las Arboledas, Huertas, y Caserías, casi hasta los muros de Granada, donde se ven las Moras subir temerosas por las cuestras, y assomarse à las Torres, vestidas à su vsança de habitos cortos, y almalafas: y como està todo con tan viuos meneos, y colores tan diferentes, haze vna vista de grande admiracion, y gusto.

### **Batalla de S. Quintin.**

A otro lado, entre los maziços de las Ventanas, que son ocho, corresponde pintada tambien al fresco, la toma de San Quintin, y la Batalla que se diò el dia de San Lorenço: que fue el primer motiuo, y fundamento de esta Fabrica: en que se diseña otro genero de Milicia, no con Vallestas, ni Adargas, como en la del Rey Don Iuan, sino con Picas, Coseletes, Arcabuces, Artillerías, fuegos, que el ingenio del hombre ha forçado ya à los elementos, à que vengan à seruir à la Guerra, para destruir el linaje humano.

### **Jornadas a la Isla de la Tercera.**

En los dos Testeros, està dos jornadas, que se hizieron sobre la Isla de la Tercera, y los felices sucessos de la vna, y de la otra: donde se vè el modo de pelear en el agua, y la / [1657, fol. 81 vº] y la forma viua de los Galeones, Galeazas, Naos, Vrcas, Galeras, y otros Vasos, que se acometen, para que por todas partes halle la curiosidad, nueuo estudio, y deuirtimiento.

### **Bobeda.**

El Techo, y la Bobeda de toda esta Galeria, se vè tambien con varios Grutescos en hermoso Estuque, donde ay mil diferencias de Figuras, y Ficciones, Encasamentos, y Templetes, Nichos, Hombres, Mugeres, Niños, Monstruos, Cauillos, Frutas, Flores, y Colgantes, con otras cien inuenciones, y vizarrías,

---

<sup>2052</sup> El padre Juan de Mariana: "*Vense donde quiera pórticos con columnas y galerías superiores, entre las cuales la que pertenece al gabinete del Rey presenta en un vasto lienzo que se encontró por casualidad en una torre del alcázar de Segovia, la pintura de la gran batalla de la Higuera, que tuvo con los moros Juan II de Castilla en el reino de Granada. Expresó allí el pintor con diestra mano la respectiva posicion de los combatientes, la situación de sus reales, los ya desusados trajes y armas que llevaban, cosas todas muy útiles para traer á la memoria uno de los más nobles triunfos que pueden recordar con placer las generaciones españolas.*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554).

Ceán Bermúdez en su obra inédita *Historia del Arte de la Pintura* (RABASF) recoge la mención de Sigüenza al tapiz encontrado en el Alcázar de Segovia que representaba la batalla de la Higuera y que serviría de modelo para el fresco de la Sala de Batallas. Ceán plantea la atribución de los diseños del tapiz al italiano Dello Delli, *Vid.* CEÁN BERMÚDEZ, J. A., «Historia de la Pintura en España por Juan Agustín Ceán-Bermúdez (capítulos de su inédita Historia del arte de la pintura)», en: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 2, segundo semestre (1951), p. 235.

como dizen los Italianos, que son los inuentores de este genero de pintura tan variado, diuertido, y hermoso.

### **Claustrillo de Palacio.**

Saliendo de esta Galeria, y baxando otra vez al Patio, antes de entrar en èl, se buelue por vn Callejon estrecho, que dà buelta à la Iglesia para entrar à los Aposentos propios del Rey<sup>2053</sup>; y en el resalte que haze el Lienço de toda la Casa à Oriente, se vè vn Claustro, ò Patinejo de linda disposicion, y Fabrica. Tiene de quadro sesenta pies [16,8 m.] de Mediodia al Norte, y poco menos de Poniente à Leuante. En el Paño de Oriente, no tiene Arcos abiertos, sino vnas Pilastras quadradas, con el mismo orden de los Arcos, y Colunas, que està en los otros tres Paños.

### **Fuentes.**

En el lugar de la Fuente, que auia de estar en medio, se vèn dos en dos Nichos de la misma Pared, de Marmoles pardos, y los Mascarones de Marmol blanco, que vierten el agua en dos Conchas, y de alli cae en dos Pilas, todo bien labrado, y de la misma materia.

El orden que hazen los Arcos, en los otros tres Lienços, es Dorico: las Colunas enteras, y redondas; y sobre èl ay otro de Ventanas quadradas, como Galeria, con Pilastras, al plomo de las Colunas, adornado de Faxas, lambas, Linteles, y Rexas boladas, como Balcones, que hazen mucha variedad.

Encima de la Cornixa de este segundo orden, se leuanta otro de la misma forma, con Ventanas quadradas, en cuyas Vidrieras reueruera la luz; y Pilastras, y Faxas alrededor, / [1657, fol. 82] dedor, con su Cornixa entera, con que remata. De suerte, que este Quadro està con tanto cuydado, y primor labrado, que puede competir con todo quanto expremió en esta Marauilla el Arte<sup>2054</sup>.

### **Ventana del Panteon.**

Al Poniente tiene, como encima de si, las espaldas del Templo, y por aquella vanda no ay Aposentos, sino vnos Transitos para passar à otros Quartos, y assi pudieron darle por alli luz al Panteon, con vna Ventana grande, que mandò hazer nuestro Rey, y Señor, Philipo Quarto, de la mejor disposicion, y traza, que se pudo pensar, en cosa que parecia impossible.

### **Galerias de Oriente.**

Al Oriente, que està al contrario, tiene dos ordenes de Aposentos, vnos reciben la luz del Claustro, otros tienen las Ventanas à los Iardines, y estas son dos Galerias, vna sobre otra, que corren por todo el Lienço, que mira à Oriente, con dos Ventanas en cada Testero del Mediodia, y del Norte. El ancho de estas dos Galerias, es de veinte y seis pies [7,28 m.], y el largo de ciento y quinze [32,2 m.], en que ay otras siete Ventanas rasgadas; las de la baxa con Rexas grandes al peso del Iardin, donde se entretexen, y entran los Naranjos, y se assoman las Yeruas, y Flores olorosas, y bellas. Las de la alta con Antepechos de

---

<sup>2053</sup> El padre Juan de Mariana es el único que sitúa en esta zona la necesaria reservada a las mujeres: “*En lo más interior del alcázar, detrás del templo, por la parte que según dijimos descuella hacia oriente el edificio, está el retrete de las mujeres, muy apartado de la vista de los hombres, y además, las más retiradas habitaciones del monarca.*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 554).

<sup>2054</sup> Al a partir de la segunda edición suprime significativamente el final de la frase: «el Arte».



Hierro, y las vnas, y las otras, con muchas Vidrieras cristalinas, que las ponen claras, y alegres; desde donde se descubre hermosa vista, assi de cerca, como de lexos.

### **Pinturas.**

En la alta, que es la principal, por todo el contorno, se vèn Lienços, y Quadros al temple, de lo agradable, que ha venido de Flandes, en Payses, Arboledas, y Frescuras<sup>2055</sup>. En vno se mira Elias, descansando debaxo de aquel Terebinto, ò Iunipero, que le ofreciò su abrigo, y su pompa. En otro le traen de comer los Cuerbos. En otro burlan los muchachos, del Profeta Eliseo, quando subia à Iericò, y se vèn salir de la espesura, los Osos, que los trinchán, y despedazan: y de esta suerte otras Historias del Testamento viejo, y nuevo, que repartidas por todos los Quadros, detienen, y alegran los ojos.

De- / [1657, fol. 82 vº] [Mapas.] Debaxo de las Pinturas estàn por el contorno desta magestuosa Galeria, quantas Descripciones, ò Mapas se han delineado de las Prouincias, que se conocen, por los Cosmografos, ò Geógrafos, de mayor fama, de excelente entretenimiento; y singularmente para Caualleros, y Principes, de mucho prouecho; para que vean lo que cada dia se trata en sus conuersaciones, de Reinos, de Prouincias, Islas, Nauegaciones, Puertos, Rios, y Promontorios.

---

### [1681, fol. 82]<sup>2056</sup>

Esta [galería] alta, que es la principal, por todo el contorno estaba adornada de algunos Payses, y Mapas à lo antiguo, y nuestro Rey, y Señor Carlos Segundo, en los primeros viages que hizo à vèr aquella Marauilla, la mandò adornar tan magestuosamente, que es de lo grande que ay en ella esta Galeria. Assi à la parte de las Ventanas, como à la correspondiente, se visten las paredes de numerosas Pinturas originales por toda su longitud, vnas de **Iusepe de Ribera**, que son las mas; otras de **Lucas Iordan**, imitando al **Ticiano**; y otras de otros Autores excelentes, que en todas son veinte y tres, de gran valor y precio. Son Historias Diuinas las que se representan en ellas; y el Nacimiento de nuestro Salvador, Quadro vellissimo, y grande, de **Iusepe de Ribera**, bastaba para honrrar la Pieça. Iacob guardando el ganado de Laban: San Pedro en las Cadenas, aparecido el Angel que le sacò de la prisión: otro de San Felipe Apostol, de San Francisco, de San Antonio de Padua, de San Ioseph, de mano del mismo Autor, à que se vàn siguiendo los demàs en admirable correspondencia: y en los dos Testeros se miran dos Quadros de **Guido Boloñès** de igual valentia, que antes auia mandado poner alli la Reyna Gouernadora con preciosos marcos, que hazen mucha hermosura.

---

<sup>2055</sup> Podrían ser estas pinturas a las que hace referencia con mordacidad Antoine de Brunel: “Los españoles están tan informados en cuadros, que los más corrientes les parecen obras maestras, y el marqués de Serra de Génova, que estaba allí con nosotros, no podía burlarse bastante de la estupidez de un castellano que queriéndonos hacer admirar hasta los pequeños paisajes, en una galería donde estábamos, decía que no había otros semejantes en el mundo, puesto que estaban en un sitio por donde se paseaba el rey.” (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285).

<sup>2056</sup> *Idem*: 1698, fol. 97.

### **Bobeda.**

La Bobeda es llana, con sola vna Faxe, que anda alrededor, y dà principio à su buelta, estucada, y blanca como el Armiño: y lo mesmo las Paredes desde los Azulejos, que se leuantan vara y media [1,20 m]. **[«Chimeneas, y Bufetes».]** En la parte que mira à las Ventanas, ay dos Chimeneas Francesas de Marmol, embebidas en ella con tan pequeño resalte en las lambas, y Lintel, que no impiden la lisura, y continuacion de la Pieça: y en los dos Testeros, dos Bufetes de vna hermosa Piedra, que parece Agata; con que se vè toda con tanta perfeccion, que muestra en lo graue de su desahogo, y adorno, ser habitacion de Reyes. A los extremos tiene dos Puertas, por donde se entra en ella, desde los Aposentos que caen al Norte, que son de la Reina; y desde los de Mediodia, donde viue el Rey.

### **Quadra al Mediodia.**

El primero que se encuentra de estos, en saliendo de la Galeria, es vna Galerietta de sesenta pies [16,8 m.] de largo, y veinte y vno [5,88 m.] de ancho, y lo mesmo es por la parte del Norte, en quanto à las medidas, con quatro Ventanas al Iardin, de linda disposicion, y compostura.

---

**[1667, fol. 100v<sup>o</sup>]**

[...], y vna Chimenea al otro lado.

---

### **Pinturas<sup>2057</sup>.**

Tiene mucha diferencia de Quadros, dignos de considerar: retratos del natural, de Aues, y Animales de las Indias; aquellas con el mesmo color de sus Plumas, y estos con lo raro de sus formas, y hechuras. Ay tambien otra diferencia de los que llaman Reptiles, que en Castellano llamamos Sierpes, Culebras, Viuoras, Lagartos, Caymanes, Escorzones, Sapos, y otras mil Sauandijas. En otros Quadros, con Diseños, y Perspectiuas de Iardines, Huer- tos, / **[1657, fol. 83]** tos, Claustros, y Fuentes, se vè gran variedad de Plantas, y yeruas, con sus Raizes, Frutos, y Flores, imitando al natural, y juntos con artificio para la vista, y apariencia, que entretienen, y engañan. Debaxo de estos Quadros, està repartidos tambien por la Quadra, los Dibujos, ò Estampas, que hizo **Iuan de Herrera**, de toda esta Casa, con sus Plantas, y Monteas.

### **Puertas.**

---

<sup>2057</sup> Este epígrafe desaparece a partir de la edición de 1667 en la que describe los nuevos montajes de cuadros.

En los dos Testeros tiene dos Puertas de Marcheteria admirables, de lo mas bien trazado, y entendido, que ha venido de Alemania, porque fuera de la hermosura que les dan las Columnas dobladas, Encasamentos, Nichos, Pedestales, Cornixas, Targetas, y otras pieças, y labores, tienen tales embutidos de diuersas maderas, que parece corta la vida de vn hombre, para considerar sus diferencias.

---

[1667, fol. 100vº]

Adornan este Quarto Pinturas grandes, y de grande precio. Son en todas catorze, y se corresponden con toda propocion, y medida. A los lados de las Puertas, que està en los Testeros, ay quatro Retratos de personas Reales, del Rey Don Felipe Quarto, y de la Reyna Doña Maria Ana de Austria su segunda muger, son los dos de vn lado; y los que corresponden al otro, son los de Don Carlos Segundo nuestro Rey y Señor, y de la Emperatriz su Hermana, Hijos de estos Señores Reyes.

En la Pared de la parte de la Chimenea està el primero vn Quadro original de **Iacobo de Palma**, en que pinta al Papa Paulo III. sentado, como que està conuersando con Fernesio su sobrino, Duque de Parma, el cual està en pie, y como representando aquella Venerabilidad santa, siempre digna de veneracion, y respeto.

Otro a la otra parte, original valiente del **Ticiano**, en que se representa el Marques de Pescara haciendo platica a sus soldados, y animandolos, con tal valor, y viueza, que aun pintado, infunde a los que le ven, valentia, y animo<sup>2058</sup>. Estos dos Quadros son iguales, con poca diferencia, de tres varas [240 cm.] de alto, y dos [160 cm.] de ancho.

Tienen en medio estos otros tres Quadros en la mis- ma [1667, fol. 101] ma Pared; el vno es de la Degollacion de los Inocentes, original de **Lucas Iordan**, gran imitador de todos los grandes, y digno de la celebridad de todos. El otro es original del mismo; y la Historia es, quando los Angeles siruieron la comida a Christo Señor nuestro en el Desierto; tiene vno, y otro mucho que ver, y admirar. Son de catorze pies [392 cm.] de largo, y tres [84 cm.] de caida. Y en medio de estos, sobre la Chimenea, esta la Susana, original de **Guarchino**, de siete pies [196 cm.] en quadro.

A la parte de las ventanas, està el primero a vna parte, Balan en el suceso de la Burra prodigioso. Y a la otra la Historia de Noe, quando ignorantemente embriagado, se vio menos decente, y le cubrió la mas estimable atencion entre sus hijos. Son estos originales tambien de **Lucas Iordan**, y de famosa disposicion; pero en medio dellos esta otro original de **Tintoretto**, que es de lo perfecto que pintò. Es la Historia, quando la Madalena llegó arrepentida a los pies de Christo Señor Nuestro a bañarlos con sus lagrimas, a enjugarlos con sus cabellos, que fue para aquel Señor el plato mas regalado que quantos huuo en la Mesa, a que estaua combidado, y aun en el Cielo mismo es muy de su gusto. Es el Salon que se introduce de linda Fabrica, el Pauimento hermoso, las Cabeças de los que està en el Combite admirables, y todo de

---

<sup>2058</sup> La *Alocución del Marqués del Vasto*, Pintura descrita por Vasari: «Tiziano adunque, arrivato a Vinezia, finì al marchese del Vasto una locuzione (così la chiamarono) di quel signore a' suoi soldati [...]» VASARI [1568], 1991, p. 1292.

preciosa execucion<sup>2059</sup>. A los lados de este, ay otros dos Quadros menores, con que està toda esta Quadra de Magestuoso aspecto, a que ayudan mucho los Marcos de las Pinturas, que dorados, alientan el luzimiento, y compostura.

---

[1681, fol. 82vº]<sup>2060</sup>

Adornan esta Quadra Pinturas grandes, y de grande precio. Son en todas catorze, y se corresponden con toda proporcion, y medida. A los lados de las Puertas, que està en los Testeros, ay quatro Retratos de personas Reales<sup>2061</sup>. Luego en vna Pared, y otra se vãn siguiendo, al lado derecho vn

---

<sup>2059</sup> Se trata de *Cristo y la Magdalena en casa de Simón fariseo* de Jacopo Tintoretto (El Escorial, P.N. Inv. nº 10014712), que por deseo de Carlos II fue trasladado al Capítulo del Vicario en donde lo describe Santos a partir de 1681 reelaborando la descripción. Vid. SANTOS, 1681, fol. 65 vº; 1698, L. I, D. XIV, fols. 80 vº- 81).

<sup>2060</sup> A partir de la edición de 1681 añade este párrafo para comentar la nueva decoración después del incendio de 1671, se trata de las labores efectuadas por Carreño de Miranda, en el aposento de Felipe II y en el llamado «Quarto del Rey» que no es otro que la Quadra del Mediodía según comenta Santos en la *Quarta Parte* cuando dice que en 1675 Mariana de Austria: «Mandò tambien embiar dinero para la prosecucion del reparo del Edificio, con que viniendo el Prior de Madrid, se trabajò mucho en èl, y en adornar los Quartos Reales de Palacio, para los quales su Magestad embiò con Iuan Carreño su Pintor de Camara diferentes Pinturas originales, con que especialmente se compuso muy bien el Quarto del Rey, y el Dormitorio del Señor Filipo Segundo» (SANTOS, 1680, p. 257, citado por BASSEGODA, 2002, p. 221). Las pinturas llevadas por Carreño a El Escorial en 1675 fueron veinte según se declara en un documento de 1686 transcrito por Madrazo: «Y el Rey nuestro Señor (q.D.g.) envió el año 1675, veinte juntas, y otras tantas que después en diferentes partidas se han llevado, todas originales» (MADRAZO, 1884, p. 138, citado por BASSEGODA, 2002, p. 222). Según Bassegoda la renovación de la *Quadra* se realiza en dos fases, en la primera salen el cuadro de Tintoretto (enviado al Capítulo del Prior), la *Alocución del marqués del Vasto* de Tiziano y el Papa Farnese con su sobrino atribuido a Palma, sustituyéndose por un Ribera, un Gercino y un Giordano tenido por un Guercino. En una segunda fase, coincidiendo con el matrimonio en 1679 de Carlos II con María Luisa de Orleans, según Bassegoda se sustituyen los retratos de Carlos II niño y de su hermanastra Margarita, por los de los nuevos reyes, Santos no dice nada al respecto (damnatio memoria de la reina francesa) pero gracias al inventario y tasación de Felipe de Silva de 1700 y a la descripción del padre Ximénez sabemos que los retratos eran originales de Juan Carreño de Miranda. Es decir según Bassegoda el montaje de Carlos II permanece intacto hasta Ximénez, es Ponz en 1773 el primero que documenta su desmantelamiento para decorarlo con tapices, las pinturas de la Quadra fueron depositadas en el claustro principal alto y en otros lugares del Monasterio, como certifica el inventario de Maella y Ramos de 1794 (BASSEGODA, 2002, pp. 222-223).

<sup>2061</sup> A partir de la edición de 1681 Santos no especifica quienes eran las personas reales de los cuatro retratos, en el testero occidental permanecían los retratos de Felipe IV y Mariana de Austria descritos en 1667, ya que Ximénez los menciona en el mismo lugar: «[...] el Rey Felipe Quarto, y la Reyna Mariana de Austria: de mano de Don Diego Velazquez, obrados con gallardo manejo» (XIMÉNEZ, 1764, p. 174). En cambio para el testero oriental ya se había planteado la sustitución del retrato de Carlos II niño y el de su hermanastra Margarita por dos nuevos retratos que presentaran al rey adulto con su primera esposa María Luisa de Orleans. El primero se ha identificado con el pintado por Juan Carreño de Miranda (Museo del Prado, P07101, 232x125,5 cm.), perfectamente reconocible en el dibujo de Jan Wedlingén que representa el *Perfil de la meridiana* tirada para Fernando VI en 1755 (Washington, *The Library of Congress*), el hecho de que el retrato esté firmado por Carreño en 1681 explica que Santos no lo recoge en la tercera edición, cuya licencia lleva fecha de 27 de mayo de 1680. Su primer compañero fue el retrato de María Luisa de Orleans pintado por Carreño, retrato hoy desaparecido conocido a través de la réplica conservada en el monasterio de Guadalupe (GARCÍA-FRÍAS, 2014, p. 253). Este retrato fue sustituido por el de la nueva reina Mariana de Neoburgo pintado por Coello entre 1690-1691 (PN, RMSLE, Inv. 10034432, 205 x 118 cm.) y reconocible en el dibujo citado de Jan Wedlingén de 1755

Quadro de Noè dormido, y embriagado, quando menos decente, le cubrió la mas estimable atencion de sus Hijos: Otro de Christo Señor Nuestro en el Desierto, siruiendole los Angeles la comida; y à estos corresponden otros dos à la otra parte en la misma linea, el vno del suceso de Balàn, y el otro de la Degollacion de los Inocentes, y todos son originales de **Lucas Iordan**, imitando al **Tintoreto**. En medio de estos està vn San Geronimo admirable de **Iusepe de Ribera**, y à los lados sobre dos Puertas, dos Quadros no tan grandes como essotros, originales del **Basan**, Historias de Abrahan, y del Dilubio. En la otra Pared de las Ventanas està tres originales de **Giarchino**, Lot con sus Hijas, la Caida de S. Pablo, y Susana bañandose en la Fuente de vn Iardin, y todos con marcos dorados, que dàn mucho adorno à esta Galeria.

---

### Aposento de Philipo Segundo<sup>2062</sup>.

Desde aqui se entra al Aposento donde viuiò siempre nuestro Fundador Philipo Segundo, y donde murió; no se puede entrar alli, en aquella Celda honrada de Principe tan Religioso, sin que sienta el coraçon alguna nouedad, que dè a entender por los ojos. Hazense, como diximos al principio, en estas habitaciones Reales, vnos resaltes, que abraçan la Capilla mayor; y el hueco, ò cuerpo que hazen, es el espacio, y quadro de esta habitacion del Mediodia, y de la otra que corresponde al Norte, que es de treinta pies [8,4 m.] de ancho, y lo mismo de largo, ò poco mas, donde està los Oratorios del Rey, y de la Reina, que salen à la Capilla mayor, con la magestad, que vimos en su Architectura, y adornos.

### Su diuision.

Esta Quadra se diuidió en tres apartados por lo largo. El mayor es el cuerpo del Aposento, de diez y seis pies [4,48 m.], con dos Ventanas al Mediodia, y otra al Oriente: y en las otras dos partes, que caen àzia la Iglesia, ay vna Alcoba para dormir, y vn Escritorio, donde tenia el prudentissimo Monarcha, y se està aora, vn Estante con Libros de deuocion, como los que tenemos en las Celdas.

---

(GARCÍA-FRÍAS, 2001(b), pp. 414-419; 2014, pp. 250-253). No obstante el padre Ximénez afirma que en 1764: «A los lados de las puertas que están en los Testeros, hay quatro Retratos de Personas Reales. En el de Oriente Carlos Segundo, y su Esposa, la Reyna Doña María Luisa de Orleans: de mano de Don Juan Carreño, muy vistosos [...]» (XIMÉNEZ, 1764, p. 174), lo más probable es que el jerónimo confundiera a la retratada. Según Bassegoda en la testamentaria de Carlos II figuran los retratos de Carlos II y María Luisa atribuidos a Carreño (BASSEGODA, 2002, p. 222). Según García Frías figura el retrato de Carlos II atribuido a Carreño y como obra de un «Pinttor Moderno» el de Mariana (BAYTON, 1985, vol. III, p. 93, nº 18, citado pro GARCÍA-FRÍAS, 2014, pp. 252-253).

<sup>2062</sup> Antoine de Brunel en 1655: *“Las habitaciones del rey y de la reina nada tienen de reales. No se ven allí ningunos muebles, y dicen que es allí la costumbre, cuando el rey va a algunas de sus casas de campo, el llevar todo, hasta las camas. Las habitaciones son allí pequeñas, y el techo no es tan alto que haya que alcanzar los ojos para mirarlo.”* (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285). François Bertaut: *“[...] las habitaciones del piso del rey, de la reina, del príncipe y de las infantas son bastante pequeñas, bastante estrechas y bastante bajas y recogidas, en su mayor parte y sin ningún artesonado ni dorado, e incluso la habitación donde Felipe II murió, es muy pequeña y muy sencilla”* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 455). Madame d’Aulnoy: *“Las habitaciones del rey y de la reina nada tienen de suntuosas. Pero Felipe II miraba esa casa como un lugar de oración y de retiro y lo que él quiso embellecer más fue la iglesia y la biblioteca.”* (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172).

### **Adornos de la Alcoba.**

La Alcoba llena por los lados de Imágenes pequeñas de / [1657, fol. 83 vº] de Santos, que recibía gran consuelo en ver tan buena compañía, y en su última enfermedad, grande alivio: que considerando lo que habían padecido por Christo aquellos Principes de la Gloria, y lo que padeció Christo por todos, se le hacía pequeño su trabajo, deseando a su imitación, sufrir mucho más.

### **Disposición que tiene.**

Abiertas las Puertas del Oratorio, alcanzaba desde la Cama a ver celebrar en el Altar mayor, el Sacrificio del Cordero sin mancha, Fuente de los bienes a quien se enderezaban sus ansias, pues con ardiente sed de su alma repetía muchas veces aquellas palabras del Salmo: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te Deus*. [«Lo que repetía Philipo Segundo».]

### **Pinturas.**

Dispuso esta habitación muy bien, conforme a su gusto, y su piedad. El adorno sencillo, y llano, que parece, que no venía aquí a ser Rey, sino Monge de los muy observantes. Las Bobedas, y Paredes blancas, el Suelo de ladrillo; por las Paredes de fuera de la Alcoba, algunas Imágenes de Nuestra Señora, y otros Quadros llenos de Espíritu, que denotan en su elección, la bondad de aquel Príncipe.

### **Pintura del Oratorio.**

En el Altar del Oratorio está un Quadro Original del **Ticiano**, que es un Christo con la Cruz auestas, admirable, y que enternecerá el corazón más duro; en cuya presencia gustaba este Catholicísimo Rey muchas horas, en el ejercicio de la Oración vocal, y mental [«**Philipo Segundo continuó en la Oración**»], que continuó todo el tiempo de su vida, alentándose a muchos estirados Religiosos, que le veían, y sentían a la mañana, a la tarde, y en lo más secreto de la noche, en tan santas ocupaciones<sup>2063</sup>.

---

[1681, fol. 83]<sup>2064</sup>

[...] Por esto se puede creer piadosamente, respecto al fuego estos Quartos Reales.

---

### **Bufetes.**

Fuera de lo que hemos dicho, no hay en este Aposento otra cosa de adorno, sino dos Bufetes, que hizo Fr. Antonio de Villacastin, de un Marmol de las Indias, del color de Agata, bien labrados, pero con aquella modestia que tenía en sus cosas propias este piísimo Rey.

---

<sup>2063</sup> Descrito por Sigüenza en el discurso XVII: «En el oratorio del rey sirve de altar un Cristo con la cruz auestas, devotísima y singular figura, de lo mejor que en mi vida he visto. Parece quiebra el corazón, y allí tiene su debido lugar, aunque sin los candeleros se goza poco entre día, y en él y en las noches pasaba allí el pío rey don Felipe buenos ratos, contemplando lo mucho que debía al Señor, que tan pesada cruz llevaba sobre sus hombros por los pecados de los hombres y los suyos» (SIGÜENZA [1605] 2000, vol. II, p. 672).

<sup>2064</sup> *Idem*: 1698, fol. 98.

---

[1667, fol. 102]

Desta suerte tenia adornada su posada, y he querido descriuirla para que quede memoria de su eleccion, y modestia; que aora ay preuenidos por la atencion de sus sucessores, nuevos adornos, que la eleuen al andar de lo demas. El Rey Filipo Quarto ha dexado para esso numero de Pinturas muy considerable, originales de gran primor, de los mas aplaudidos Autores de nuestros tiempos, y los passados, en que exprimieron todo su saber. Y la Reyna nuestra Señora Doña Maria Ana de Austria ha mandado se pongan luego, con que quedará esta pieça de las admirables, por su compostura, assi como lo es por la grandeza, de quien la habitò con tan Religiosa atencion.

---

[1681, fol. 83v<sup>o</sup>]<sup>2065</sup>

Des esta suerte tenia adornada su posada, y he querido descriuirla para que quede memoria de su eleccion, y modestia. Pero ya sus Sucessores, atendiendo à ser morada de vn Rey tan Santo, la han adornado con admirables Pinturas Sagradas, que son en todas veinte y dos, originales de los mas excelentes Autores de este Siglo, y de los passados. Ay vna Cena de **Tintoreto**<sup>2066</sup>, vn Entierro de Christo, de **Iusepe de Ribera**, de gran precio, como lo son otros que ay aqui de su mano de diferentes Historias, y Santos; vn San Antonio de Padua de famosa traza: vn S. Geronimo, à que se parecen mucho en la valentia los que ay de **Lucas Iordàn**; vn Nacimiento de Christo de su misma manera; y vn Santo Tomas Apostol, y otros: siendo el Rey Carlos Segundo el que los mandò poner, siguiendo el gusto que mostraron de esso sus gloriosos Antecessores.

---

### Aposentos de la Reina.

---

<sup>2065</sup> (*Idem*: 1698, fol. 98v<sup>o</sup>.)

A partir de la edición de 1681 Santos comenta la nueva decoración. Podrían ser los cuadros colocados por Carreño de Miranda, al que Santos alude en la *Quarta Parte* cuando dice que en 1575 Mariana de Austria: «Mandò tambien embiar dinero para la prosecucion del reparo del Edificio, con que viniendo el Prior de Madrid, se trabajò mucho en èl, y en adornar los Quartos Reales de Palacio, para los quales su Magestad embiò con Iuan Carreño su Pintor de Camara diferentes Pinturas originales, con que especialmente se compuso muy bien el Quarto del Rey, y el Dormitorio del Señor Filipo Segundo» (SANTOS, 1680, p. 257).

<sup>2066</sup> (*Idem*, 1698, fol. 98v<sup>o</sup>)

Aunque la descripción de Santos es parca en detalles, Bassegoda ha identificado esta pintura con una *Última Cena* (c. 1550, óleo sobre lienzo, 148,8 x 297,3 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n<sup>o</sup> 433), copia de taller de la obra realizada por Tintoretto para la iglesia de San Marcuola en Venecia, se cita en los inventarios de 1700 y 1794; XIMÉNEZ, 1764, p. 177; PONZ [1788] 1972, p. 226, citado en el inventario de los cuadros depositados en la Academia procedentes del exconvento del Rosario, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 248 y ECHOLS / FALOMIR, 2007, pp. 242-244.

Desde esta Pieça se sale à vn transito que vâ por las es- pal- / [1657, fol. 84] paldas del Relicario, y Altar de San Geronimo à dar à la Escalera, por donde se baxa à la Sacristia, y à la Iglesia: por vnas Puertas de Marcheteria de Alemania, muy galanas, y de primor igual al de las otras. Esto es por la parte del Mediodia, lo que contienen estos resaltes del Oriente, en su capacidad, y lo mismo es à la parte del Norte, donde responden otros tantos Aposentos, Alcoba, Escritorio, y Oratorios de la Reina, que por ser de vna misma formacion, no ay que detenernos en ellos.

#### **Aposentos de Verano.**

Ay tambien de cada lado vna Escalera, por donde se baxa à otros tantos Aposentos, que estàn al suelo del Claustillo, sin faltar nada en la disposicion, de como estàn arriba; Pieças muy frescas para el Verano, por cuyas Rexas se puede salir à los Iardines, y ellos se entran por las Rexas, enramandolos con sus olorosas Plantas, Iasmines, Rosales, Mosquetas, Naranjos, y otras que lo hermosean todo, y lo suauizan con su velleza, y fragancia.

#### **Pinturas de la Galeria baxa.**

En la Galeria, que diximos, que està debaxo de la de los Mapas, y Payses de su misma longitud, y anchura: adornan toda la Pared de frente de las Ventanas, seis Quadros muy grandes, donde representò **Lucas Canxioso**, con toda viueza, y valentia, aquella Batalla Naual de Lepanto, en que con tan glorioso valor, y esfuerço, el señor Don Iuan de Austria, Hijo del Emperador Carlos Quinto, Capitan General de la Liga, venciò, y echò à fondo, y traxo cautiua toda vna gruessa Armada del Turco, el año 1571. siendo Pontifice Máximo, Pio V. de gloriosa memoria: y hazen estas Pinturas tanto para el adorno de esta Galeria, como para el gusto, que causa el verlas, la memoria de tan celebrado triunfo.

---

[1681, fol. 84]<sup>2067</sup>

A las Ventanas ay otras que adornan mucho, originales de grande capricho, y arte.

---

#### **Otras Pieças.**

Despues de estos Aposentos, Galerias, y habitaciones, que es lo principal de Palacio: ay tantos Quartos, y Salas, en toda la capacidad de esta Casa Real, y tanta multitud de apartados, y estancias, que no parece possible el reduzirlas à numero. Todo està habitable hasta los desvanes, y todo anchuroso, Regio, desahogado, capaz, y que os- / [1657, fol. 84 vº] ostenta su grandeza, junto con lo demas de esta Marauilla eminente, lo grande del coraçon de aquel Monarcha insigne, que le diò el ser, con su poder, y asistencia.

---

<sup>2067</sup> *Idem*: 1698, fol. 99.



## DISCURSO XV.

### De la Libreria principal, y de sus repartimientos, y adornos.

SEGVN La diuision de la Planta, que hizimos al principio en tres partes principales, hemos visto ya lo que se contiene en ellas: la conformidad artificiosa de su Fabrica: lo precioso, y Real de sus adornos, y lo ajustado de las moradas, à la diuersidad, diuina, noble, y religiosa de sus moradores, repartidas con tanta consideracion, y contenidas en este Quadro admirable, vnas al Mediodia, y otras al Norte, en igual correspondencia de Claustros, y la de Dios al Oriente, y en medio como centro de todas; como medio con que se vnien entre si; como vinculo, que las hermana, y junta; enseñando en esto material de la Architectura, lo que verdaderamente passa en las almas. Falta aora por ver otro medio, en que se adunan, y estancia comun, donde concurren todos los habitadores, y se comunican. Esta es la Libreria principal: que assi como el Templo à la parte de Oriente, coge con su estension marauillosa, toda la distancia, que ay desde el Claustro grande del Conuento, hasta el de Palacio, y ata sus poderosas Fabricas por aquella vanda, ofreciendo entrada à todos, para los exercicios catholicos de la religion, y culto diuino: assi la Libreria à la parte del Poniente, atrauiessa en correspondencia lo que ay desde el Conuento al Colegio, vniendo essas habitaciones, y dando en los Claustros mas cercanos, [**«Puertas».**] à vna parte, y à otra Puerta, para que entren à gozar de la riqueza que contiene en si, que por esso la hemos dexado para lo vltimo, porque en- ten- / [1657, fol. 85] tendida primero la disposicion de essas partes, se vea como conuiene a todas.

#### Sitio de la Libreria principal<sup>2068</sup>.

Quien por la Estampa quisiere saber su Sitio, no tiene mas de mirar la Portada principal, que alli à los treinta pies [8,4 m.] de altura, poco mas, caen las Ventanas, que la dan luz, que viene à estar assentada encima del Zaguán, y Puerta principal de toda la Casa. Vn libro entero se podia hazer de este sujeto, si se huuieran de tender las velas del discurso, à todo quanto se alarga lo superior de su grandeza: mas no será razon hazer importable, con lo detenido, lo que en si es tan gustoso, sino dezir lo que precissamente bastare, para que se pueda inferir de alguna manera su perfeccion.

#### Diuision, longitud, y altura.

Diuidese la Libreria, en tres Pieças principales; la mayor, y la mas noble, que es la que atrauiessa, de Norte à Mediodia en la Portada, tiene de largo ciento y nouenta y quatro pies [54,32 m.], contando desde los vmbrales de las Puertas de los Claustros pequeños de cada lado; y de ancho treinta idos [8,96

---

<sup>2068</sup> Jehan Lhermite: “[...] entrando por esta puerta principal hay un muy grande y espacioso portal y por encima de él dos grandes y famosas librerías, una encima de la otra [...] y de las cuales parece ser que la más baja será á común y usual para todos; pues verdaderamente sería una gran pena que una sala como ésta estuviera privada del uso y frecuentación de todos los hombres doctos y sabios.” (LHERMITE [1597] 2005, p. 320).

m.]. La altura hasta la cumbre de la Bobeda, que està repartida con algunos Arcos, es de treinta y seis [10,08 m.]; y al passo de su largueza, y desahogo, es su claridad, y alegría<sup>2069</sup>.

---

[1681, fol. 84v<sup>o</sup>]<sup>2070</sup>

[...] la qual pudo deslustrar el incendio, pero se defendiò felizmente, y quedò libre.

---

### **Ventanas.**

Danle luz por la parte de Oriente, diez Ventanas, las cinco del primer orden, grandes, y rasgadas, con Vidrieras cristalinas, y Antepechos de hierro, de à mas de seis pies [1,68 m.] de ancho, y doze [3,36 m.] de alto. Las de encima, algo menores, mas tambien con sus Vidrieras, de mucho lucimiento. A la parte del Poniente tiene siete, que salen à la Portada principal; de suerte, que por vna, y otra vanda, la alumbra el Sol, desde que nace, hasta que muere, cumpliendo en ella el consejo de Vitruvio, para la luz de las Bibliothecas, que juzgò ser la mejor la del Oriente, porque el uso de los libros, pide la luz de las mañanas: y tambien importa al estudio la de las tardes, quando ya no estorua la comida.

### **Solado.**

El suelo es de losas de Marmol pardo, y blanco, assen- tadas / [1657, fol. 85 v<sup>o</sup>] tadas con la curiosidad de Compartimientos, y Lazos, como en los Claustros, Iglesia, y Capítulos: y sobre èl assienta, por todo el contorno, guardando las Ventanas, vna Peana, ò Zoco de laspe colorado, de vn pie de altura, de lindo pulimento, y tan luciente, que parece Espejo de diuersos colores.

### **Estantes.**

Encima de este cargan, y se leuantan los Caxones Pluteos, y Estantes en que estàn los Libros, con la mas bien ajustada, graue, y vistosa forma, que se ha visto en Libreria<sup>2071</sup>; y con la distribucion mas igual, y correspondiente, que se puede ver.

---

<sup>2069</sup> El padre Juan de Mariana, tras mencionar el vestíbulo “[...] vasto y capacísimo, sobre el cual carga la biblioteca, larga de ciento ochenta y cinco piés, y ancha de treinta y dos [...]” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Antoine de Brunel considera la biblioteca, junto con el presbiterio y el panteón, como: “las tres más bellas piezas de este soberbio edificio [...]” (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286). Refiriéndose a la biblioteca señala que “[...]es, sin duda, una habitación bellísima, tanto por su tamaño, largura, altura, claridad y ornamentos, que, aparte de las bellísimas pinturas entrelazadas con oro y azul [...]” (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285). No obstante anota los defectos que encuentra más llamativos: “Como no hay nada tan perfecto que el diente de la crítica no encuentre donde morder, da algún ataque a estas tres piezas de que acabo de hablar. En la biblioteca encuentran que decir que la entrada no corresponde a su magnificencia ni a su tamaño, puesto que se diría que está escondida y que no la han pagado por lo que vale.” (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286). Albert Jouvin de Rochefort, que nunca estuvo en el monasterio, no duda en mencionar la biblioteca: “[...] nos enseñaron la biblioteca, pavimentada con grandes losas de mármol muy brillante, con un artesonado de hermosa madera toda dorada, donde hay cinco hileras de estanterías llenas de los más curiosos libros, reunidos de todas las partes del mundo.” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604).

<sup>2070</sup> *Idem*: 1698, fol. 99v<sup>o</sup>.

### **Su materia<sup>2072</sup>.**

La materia es Maderas preciosas, ya de España, ya de las Indias: Caouas de muchas suertes, Acana, Euano, Cedro, Naranja, Terebinto, Nogal, que ensambladas, y entretejidas, con la diuersidad de sus colores, hazen vna vista agradable, y deleytosa.

### **Su forma.**

La Fabrica es de orden Dorico, hermosissimo, con Colunas istriadas, y redondas, que son en todas setenta de à seis pies [1,68 m.] de alto, sin las Basas, Chapiteles, que van distinguiendo, y formando los Estantes.

### **Pluteos, que son.**

En cada vno se hazen seis diuisiones, ò senos, ò Pluteos, como los llamauan los antiguos, porque se llenan, ò se cargan, y juntan alli los libros. Desuerte, que desde el Zoco de Iaspe, à vna Mesa que carga sobre los Pedestales de las Colunas, ay vno: y sobre la Mesa otro, que cierra con vnas Puertas, hasta el Escapo baxo de las Colunas, donde caben libros en quarto: y en la distancia de las Colunas, hasta donde carga el Alquitraue, ay quatro, compartidos conforme à la diferencia de los libros: y luego se sigue el Cornisamento, con la variedad de Triglifos, y Gotas, y Pilastras, que responden à las Colunas, rematando con Acroteras, y Bolas, que dan mucho aliento, y gracia à la Obra.

### **Altura de los Estantes.**

El alto de toda, desde el Zoco de Iaspe, hasta estos remates, es de quinze pies [4,2 m.]: y la hermosura que muestra en tan- / [1657, fol. 86] tanta diferencia de colores; deuídos à la fineza de las Maderas, repartidas con tal arte, y disposicion, es grande.

### **Puertas.**

En los dos Testeros, y Frentes de la Pieça, ay tres Puertas, vnas para entrar, y otras para otros menesteres, echas de las mismas Maderas, con sus Iambas, Linteles, y Frontespicios, que diuiden los Estantes, y Caxones, y assi se mira adornada de este genero, primoroso de Fabrica igual, y lucida por todas partes, con la vniformidad mas noble, que ha conseguido el poder.

### **Cornixa.**

La distancia, que ay desde el remate de los Estantes; hasta la Cornixa, que corre alrededor, por baxo de las Ventanas altas, que es de ocho pies [2,24 m.], està pintada con diuersas Historias. La Cornixa

---

<sup>2071</sup> Esta frase fue escogida por la Real Academia para incluir a Santos como autoridad de la lengua en el segundo tomo de su diccionario, en el término «CAXON [...] SANT. Descripc. del Escorial, disc. 15. Encima de este cargan, y se levantan los *caxónes*, plúteos y estantes en que están los libros, con la mas bien ajustada, grave y vistosa forma que se ha visto en Libreria», AUTORIDADES, 1729, p. 243. Ya apuntaba el dato JUSTI [1888] 1999, p. 518.

<sup>2072</sup> Jehan Lhermite: "[...] *está adornada y enriquecida con hermosas pinturas y muebles situados a todo alrededor para colocar en ellos los libros [...]* El mueble donde se meten los libros *está hecho con raras y preciosas maderas traídas de las Indias tales como la acana, la carba y la cornicabra, que es una especie de madera hasta entonces desconocida en España, como también con maderas de naranjos, siendo todas ellas de colores diferentes, lo que convierte a estos muebles en obras muy bellas y admirables.*" (LHERMITE [1597] 2005, pp. 320-321).

cubierta de oro, con Filetes, y Boçeles labrados de obscuro, que releuan, y abren los Follages con linda gracia.

### Bobeda.

Sobre ella, la buelta de la Bobeda, magestuosa, y capaz, se vè pintada tan admirablemente, que pasma, y suspende à quantos la miran<sup>2073</sup>.

### Autor de la Pintura<sup>2074</sup>.

Siempre se mostrò en sus obras **Peregrin de Peregrini**, imitador valiente del **Bonarrotto** su Maestro; mas en esta, que es toda de su mano, se mostrò competidor: y quando por hazerse famoso en el Orbe, no huuiera dexado mas en Roma, Bolonia, Milan, y otras Ciudades de Italia, sola esta bastàra, que incluye la perfeccion de todas. Quisiera yo dezir, y significar, la disposicion, y inuencion de ella, con el

---

<sup>2073</sup> Jehan Lhermite: *“Esta pintura tiene tanta fuerza y ha sido colocada tan airosamente en lo alto, que da la impresión de que todas las figuras estén vivas e incluso me atreveré a decir que en toda la casa no hay nada con lo que pueda comparársela.”* (LHERMITE [1597] 2005, p. 321). El caballero polaco Jacobo Sobieski en su *Diario* de viaje califica la biblioteca de: *“[...] gran salón pintado dentro [...]”* (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187).

<sup>2074</sup> Gian Paolo Lomazzo en su *Idea del tempio de la pittura* (Milán, 1590) traza el elogio a Tibaldi como pintor y arquitecto: *“Ora egli [Felipe II] ha aggiunto a questi, come nuovo sole appresso a molti soli, Pelegrino Pelegrini, acciò che co'l suo mirabile pennello illustri tanto la Spagna per questo tempio coime ha già fatto l'Italia per Roma e per altri lochi, massime per Bologna nella sala de Poggi, dove egli esprese in pittura tutta la vita di Achille, nella quale ha superato quanti già mai hanno imitato la maniera del raro Buonarroti. Sí che con singolar splendore di questo tempio va felicissimamente rapresentando in quello quente invenzioni, anatomie, e grilli possono già mai intrare nella mente umana et esser espressi dalla pittura. Per il che è carissimamente amato et onorato dal re, ottimo conoscitore dell'eccellenza e valor suo. Onde già tempo fa, come mirabile architetto tanto di fabrica, quanto militare, è onoratissimamente da lui salariato, dimostrando tuttavia nell'istesso tempo in molte opere l'eccellenza sua nell'arte del pennello. Quando anco egli edificò in Milano il nobilissimo tempio di S. Fedele, che è nominato nel sesto libro della composizione, nel capitolo del ritrarre dal naturale, poco lungi dal fine. Ove questa bellissima architettura è da me lodata et inalzata a quel piú alto segno dove può il mio debil stile aggiungere, se ben molto lontano da quello ove arriva la sua eccellenza. La quale viene ogni giorno accresciuta da gli ornamenti delle tavole che vi si pongono, e s'accrescerebbe maggiormente, se alcuno de gli artefici di quelle andasse seguitando la prima buona maniera, e non la cangiasse in peggiori.”* (LOMAZZO [1590] 1973, vol. I, p. 361, como anota Ciardi (vid. nota 8), las críticas de Lomazzo parecen ir dirigidas hacia Giovan Ambrogio Figino, discípulo de Tibaldi que en los años posteriores a 1580 pinta una *Coronación de la Virgen* en la iglesia de San Fedele de Milán). Jehan Lhermite recuerda a a Tibaldi como el mejor pintor italiano que trabajó en el monasterio, sin olvidar su faceta como arquitecto: *“[...] ejecutadas por la mano del mejor pintor italiano que hubo jamás allí, llamado Pellegrino, quien, además de pintor, ha sido considerado uno de los mejores arquitectos de su tiempo y también el hombre que más audazmente pintó nunca la perspectiva.”* (LHERMITE [1597] 2005, pp. 320-321). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* cuenta que Felipe II *“A Peregrin de Bolonia, que fue el que pinto el claustro y librería, le premió de manera que llevó cincuenta mil ducados del Escorial, y una plaza de senador de Milán para su hijo.”* (PACHECO [1649] 2009, p. 186), más adelante menciona a Tibaldi como *“[...] padre del debuxo entre todos los del Escorial.”* (PACHECO [1649] 2009, p. 522). Antoine de Brunel atribuye erróneamente las pinturas de la biblioteca a Tiziano, al igual que la *Gloria* del coro de Cambiaso: *“[...] es sin duda una obra hermosa; también lo es la biblioteca, donde creo que él mismo trabajó [Tiziano], y donde se ven, entre otras, la antigua forma de defender para los culpables, que están allí representados con las manos y los pies atados, y un Ciceron que arenga a favor de Milón o de algún otro que no he conocido lo bastante por su aspecto para hablar de ello sin temor a equivocarme.”* (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285). Lo mismo dice Madame d'Aulnoy: *“El Tiziano, famoso pintor, y varios otros más, agotaron su arte para pintar bien las cinco galerías de la biblioteca. Son admirables, tanto por las pinturas como por sus cien mil volúmenes [...]”* (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172).

espacio que tiene el gusto al mirarla, que no se sabe apartar de tan hermoso, y variado objeto; mas ha de ser al referir pesado, lo que al mirar es de tanto alivio; y assi solo dirè lo que alcançare, para dar vna noticia general, y breue, sin descender à todos los particulares; pues se podran ver mas à la larga en la Historia, que dixe al principio.

### **Pinturas de la Bobeda<sup>2075</sup>.**

Los dos principios de las Ciencias todas, que el hombre trata, que son, la Theologia, y la Philosophia; està para lo natural, y la otra para lo reuelado, està pintados en las / [1657, fol. 86 vº] las dos Frentes sobre la Cornixa. La Theologia à la parte del Conuento; y à la del Colegio, la Philosophia.

### **Philosophia.**

Esta se representa como vna Matrona graue, y hermosa, y tiene delante de si vn Globo grande de la tierra, que le està mostrando con el dedo à los Philosophos, que la acompañan, que son, Socrates, Platon, Aristoteles, y Seneca, escogido este por Español, entre otros que pudieran ponerse: todos de figuras grandes, tres vezes tanto que el natural, tan bien entendidas, y tan bien pintadas al fresco, que parecen de bulto, segun el fuerte relieuo, que hazen de la pared. Desde esta Madre comun de las Ciencias naturales, se và caminando à la perfeccion theologica: y como esto que llamamos Philosophia, en comun, se estiende à todo lo que se estudia en lo natural, no solamente en la tierra, sino en las Esferas de los Cielos, se comiença por la Gramatica.

### **Gramatica.**

Esta està en el primer Compartimiento de la Bobeda, que es la que en el primer trozo de la vida enseña à hablar congruamente, y atar bien los vocablos de las lenguas peregrinas.

### **Retorica<sup>2076</sup>.**

Luego en el segundo, la Retorica, que enseña el artificio de lo hablado, para que tenga hermosura.

### **Dialectica.**

En el tercero, la Dialectica, que dà preceptos para hazer razones, y probar lo que queremos con fuerça, y buen discurso: y se vàn mostrando desta suerte, todas las Ciencias en los demas Compartimientos, con la mayor propiedad, adorno, y velleza, que se puede significar. Despues de estas

<sup>2075</sup> Jehan Lhermite: *"Esta sala está abovedada y ha sido pintada a todo alrededor, y en esta bóveda se han representado las Siete Artes Liberales y todas las historias, poesías y alusiones dependientes de ellas [...]"* (LHERMITE [1597] 2005, p. 320).

<sup>2076</sup> Fray José de Sigüenza: *"Síguese luego el cuadro de la Retórica, una hermosa y valiente figura de mujer con extraño aderezo de ropas y más extraña postura y escorzo; en la mano derecha tiene el caduceo de Mercurio; llamábanle los antiguos el dios de la elocuencia: dije ya algo de esto en la vida de nuestro Doctor santo. Está también acompañada de muchachos desnudos metidos entre nubes con libros en las manos, con posturas alegres y traviesas, que hay mucho que estudiar y ver en ellas. Tiene un león al lado para significar que con la elocuencia y con la fuerza del bien hablar se amansan los ánimos más feroces."* (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. IX] 1986, p. 281). Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* recuerda el pasaje que Sigüenza dedica a la Retórica: *"Haciendo memoria el P. Fray Josefe de Cigüenza [cita al margen: "La pintura modera la aspereza. Lib. 4º, disc. 9."] de la pintura de la Librería del Escorial, dice: "Está la Retórica pintada de Peregrin en figura de una gallarda matrona, tiene un león al lado, para significar que con la elocuencia, y con la fuerza del bien hablar, se amansan los ánimos más feroces" [...]"* (PACHECO [1649] 2009, p. 538).

tres, que en la diuision de la Philosophia, en comun se lleuan la parte racional; entran las quatro principales, que diuiden la otra parte, llamada, Matematica.

#### **Aritmetica.**

A la Dialectica se sigue la Aritmetica, que trata de numeros, y cuenta.

#### **Musica.**

A la Aritmetica, la Musica, que añade sobre el numero, lo sonoro, que es subalternada de essotra.

#### **Geometria.**

Luego la Geometria, que trata de lineas.

Vlti- / [1657, fol. 87]

#### **Astrologia.**

Vltimamente la Astrologia, que remontandose en el sujeto, trata de los cuerpos celestiales, de sus mouimientos, y aspectos, mezclando parte de lo natural, y phisico con lo matematico.

#### **Insignias, y ornato de las ciencias.**

En todas estas Ciencias, que se significan en figura de Mugeres con notable velleza, y autoridad, y tienen en las manos, ò en el rostro, señales de lo que enseñan, y tratan, y valientes posiciones, mouimientos, y ropages; ay tambien grande acompañamiento, y ornato. Fingese abierto cada vno de los Quadros, ò Artesones en que està, por donde se vè el Cielo, y algunas Nubes, en que assientan las Figuras, ocupando el medio; y à los lados, conforme pide la edad, la Ciencia que se estudia, tiene el acompañamiento, de muchachos, ò mancebos, trepando, y mouiendose, con aptitudes admirables, llenas de dificultad, y hermosura, en que mostrò el Artifice lo mucho que sabia, con la ocasion de ponerlos desnudos, y castos. La Architectura del Techo abierto, que se finge de Piedra, la sustentan quatro moços fuertes, desnudos, mayores que el natural, con paños, ò almohadas en los ombros, ò en las cabeças; de tanto artificio en el dibujo, y estrañeza en la diferencia de las posturas, que tienen bien en que estudiar los que pretenden conseguir el Arte.

#### **Pintura de las Lunetas.**

Las Lunetas de vna parte, y otra, en las Ventanas altas, se fingen tambien abiertas con vnos Tondos, ò Espejos; y sustentan el cerco del Claro, otros dos mancebos desnudos, poco menos del natural. Por el Claro se vè en cada vno vn Angel, que baxa con alguna insignia en la mano, de lo que pertenece à la Facultad, ò Ciencia, que acompañan, y vienen haciendo mouimientos por el ayre, con famosos escorzos, y perspectiuas, que mirados de diuersas partes, se bueluen, y se varian las figuras con singular entretenimiento de los que las consideran.

#### **Numero de las figuras.**

Desuerte, que la traza de cada vno de estos Compartimientos, que son siete en toda la distancia, y buelta de la Bobeda, despues de la parte de Philosophia, que mues- tra / [1657, fol. 87 vº] tra, incluye diez figuras de varones desnudos, que se inducen la Historia, no mas que para el adorno: y Grutescos, y Follages de oro, y de Piedra fingida, que hazen los compartimientos.

#### **Pinturas de los lados de las Ventanas.**

Sin estos, à los dos lados de las Ventanas, que se corresponden sobre la Cornixa, à la vanda de Oriente, y de Poniente, se vèn Varones insignes en aquella Facultad, y Ciencia, que estàn acompañando; con cada vna quatro, como diximos en la Philosophia: vnos, Gramaticos grandes: otros Oradores eloquentes, que celebrò la Antigüedad: Poetas laureados: Historiadores famosos: Dialecticos, Aritmeticos, Musicos, Geometras, Astrologos: con viuos mouimientos, y posturas, autorizadas, y fuertes, que parece que estàn tratando actualmente de aquellas Ciencias à que asisten en sus diuersos compartimientos, y inuentando, y enseñando sus primores, y demostraciones.

### **Medios para la Theologia.**

Con esto se vè, que para venir de la Philosophia à la Theologia, es menester caminar por el conocimiento de muchas de estas cosas: especialmente para la verdadera, que es la Escritura Santa, à cuyo conocimiento se endereçan todas las reglas de la Theologia Metodica, ò Escolastica.

### **Theologia.**

Veese pues, como diximos, la Theologia, despues de todas estas Ciencias, puesta en el Testero, que cae à la parte del Conuento, de vna Architectura, en que se significa la Iglesia donde ella reina, y tiene su Trono, y Cathedra: Doncella grande, y hermosa, que ni admite corrupcion, ni vejez: lleno el rostro, y la cabeça de resplandores diuinos: y vna Corona Real que se sostiene encima con la fuerça de la luz, para significar, que se leuanta sobre todo lo terreno, y que sus fundamentos son diuinos, y que como à Reina han de seruirle, y obedecerle todas las demas Ciencias. A los lados estàn los quatro Doctores de la Iglesia Latina, Geronimo, Ambrosio, Agustino, Gregorio, con sus propios habitos, de mucha magestad en los semblantes: y con el dedo les muestra la Theologia, vn / [1657, fol. 88] vn libro, que es la Santa Escritura, como diziendoles, que en aquello han de emplear el gran talento, que les diò el Cielo, para que con lo que de alli aprendieren, esfuercen, y defiendan la verdad de la Fè Catholica, y alumbren à los mortales, para el camino de la vida eterna.

La valentia que tienen todas las Figuras, y la hermosura que haze en toda la capacidad de la Bobeda, la diferencia de estas Ciencias, Mugerazas Heroycas, con tanto acompañamiento, y con distribucion tan llena, y de tanta vizarria, en los coloridos, relievos, escorzos, posturas: y con tanto adorno de Grutescos, y Follages en los Arcos, y Faxas, que diuiden los Quadros, hasta llegar à la Theologia: ni es ponderable, porque excede à toda ponderacion: ni es decible, porque faltan terminos para significar tanto primor. Algunos Italianos de buen gusto, viendo esta obra de Peregrino, dizen, que el mismo Michael Angelo no pudiera hazer mas, y que no es ventajoso a esto el celebrado Iuzio que pintò en el Vaticano. Esto es lo que podemos dezir assi en comun, para que se tenga noticia de la inuencion, y disposicion de esta Pintura de la Bobeda, remitiendo lo demas para la vista, porque es imposible, segun su perfeccion, el referirlo como ello es.

### **Pinturas de la Cornixa abaxo<sup>2077</sup>.**

---

<sup>2077</sup> El padre Juan de Mariana: *"Adornan las paredes de esta biblioteca elegantes pinturas, que pueden sostener la comparación con las antiguas, y representan con tanta verdad como belleza las artes liberales."* (MARIANA [1599] 1950. t.II, p. 553).

En la distancia que ay desde la Faxe, y Ondas, que corren por encima de los Estantes, hasta la Cornixa en que buelue la Bobeda, se vèn Pintadas tambien Historias, que responden à las Ciencias, en aquella parte donde tiene su puesto cada vna.

### **Historias de la Philosophia.**

En el Testero del Colegio, debaxo de la Philosophia, està vna Historia de la Escuela de Athenas, partida en aquellas dos encontradas Setas, de Stoycos, y Academicos, cuyos Fundadores fueron Zenon, y Socrates, que alli se vèn en sus Cathedrales.

### **Historias de Gramatica.**

Debaxo de la Gramatica, à vn lado està la Edificacion de la Torre de Babilonia, donde confundìo Dios las lenguas, y diferenciò los idiomas. A la otra parte corresponde el primer Seminario de Gramatica, que sabemos ha / [1657, fol. 88 vº] [«Daniel. I.»] ha auido en el mundo, en que se hallò Daniel en compaña de sus Collegas, con otros muchos muchachos, que el Rey Nabuco de Babilonia hizo juntar, para que aprendiessen diuersas ciencias, y la lengua Caldayca. Van aqui tambien haziendo diuision entre estas Historias, las mismas Faxas, que en la Bobeda, con sus Brutescos, y Follages: y consiguientemente à ellas, se vèn dos de Humanidad, debaxo de la Retorica.

### **Historias de la Retorica.**

La vna es de Ciceron, orando en defensa de Cayo Rabirio acusado, y poco menos condenado à muerte afrentosa: y fue tan excelente la Oracion, que por ella le dieron libertad. La de la otra parte es Hercules Galico, vestido con la piel de Leon, con la claua en la mano, y de la boca le salen vnas Cadenas de oro, y plata, que prenden en los oydos de muchas gentes, que se lleua tras si: Enigma en que se exprime la fuerça del bien dezir, y lo que puede el Arte de la Retorica en los coraçones humanos.

### **Historias de la Dialectica.**

En la Dialéctica se sigue à vn lado Zenon Eleates, que està enseñando à muchos mancebos, dos Puertas: la vna tiene por titulo: VERITAS: y la otra: FALSITAS. Para significar, que la Dialectica, de quien fue èl Inuentor, segun Aristoteles, es la Puerta por donde se entra al conocimiento de la verdad, y se descubre la falacia, difiniendo, diuidiendo, y sylogizando. Al otro lado està S. Ambrosio, y San Agustin, como disputando: y su Madre Santa Monica, rogando à Dios por su conuersion, y salud. Y abaxo vn titulo, que dize: *A Logica Augustini, libera nos Domine*. Que dizen mandaua San Ambrosio dezir en la Letania.

### **Historias de la Aritmetica.**

Siguense luego las dos Historias de la Aritmetica. A vna parte Salomon, disoluiendo los Enigmas, que la Reina de Sabà le està proponiendo, y preguntando. Y encima de vna Mesa està vn Peso de Balanças, vna Regla, y vn Abaco, ò Tabla de contar muchos numeros, y cifras de Aritmetica; y en la caída del Paño de la Mesa, escrito con / [1657, fol. 89] con letras Hebreas aquella tan alta esencia: *Omnia in numero, pondere & mensura*.

### **Epistol. ad Paulin.**

A la otra parte, muchos hombres desnudos, que son aquellos Gymnosofistas, que filosofauan con numeros en la arena, como dize San Geronimo, queriendo significar en ellos, en cierta proporcion de vnos



à otros, la ciencia, afecciones, y virtudes del alma, segun la sentencia de Pytagoras, de dixo: que los principios de todas las cosas se encerrauan en los numeros.

### **Historias de la Musica.**

Mas adelante està los que pertenecen al compartimiento de la Musica. En vna parte Daudid, tocando la Harpa delante de Saul: en quien hazia tan raro efecto para aliuarle de su infernal melancolia, que descargaua mucha parte de aquel pesado humor, con la acorde musica del Instrumento. En la otra frontera, la docta fabula de Orfeo, quando saca à su amada consorte Euridice del Infierno, tañendo dulcemente con la Harpa, adormeciendo al Cervero de tres cabeças.

Mas adelante en el Arco, està Mercurio, y Apolo; y luego entran las Historias de la Geometria.

### **Historias de la Geometria.**

Por el vn lado los Philosophos, y Sacerdotes de Egypto, haziendo demonstraciones Geométricas en la arena, con sus Compases, y Esquadras: para dar à cada vno con toda justicia, las posesiones, y heredades, que turba, y confunde el Rio Nilo, con sus causalosas crecientes, en que dizen tuuo principio la Geometria. Por el otro està Archimedes, haziendo vna demonstracion Mathematica, tan atento, que aunque los Romanos, ya dentro de la Ciudad de Zaragoza de Sicilia, le amenazauan de muerte, no alçò la cabeça à mirarlos, y assi le quitaron la vida.

### **Historias de la Astrologia.**

Las postreras dos Historias son de la Astrologia. La vna muestra aquel Eclipse sobrenatural del Sol, que aconteció en la muerte de Christo Señor nuestro, à quien està mirando San Dionisio Areopagita, y otros Philosophos de Athenas, por los Astrolabios, con vna admiracion harto bien / [1657, fol. 89 vº] bien significan en ellos. Parece que se le oye dezir al Santo: *Aut Deus naturae patitur: aut mundi machina dissoluitur.* Al otro lado està el Rey Isaías, dandole por señal de su salud, y vida de parte de Dios, aquel prodigio de retroceder el Sol diez lineas en el Relox del Rey Acaz: y dandonos à entender à nosotros, que el Criador de los Cielos, para fauorecer à los que le aman, y se le humillan, trastorna las Estrellas, y el Sol, y tuerce sus rayos, cerrando, y abriendo sus influencias.

### **Concilio Niceno debaxo de la Theologia.**

Vltimamente, debaxo de la Theologia, en el Testero, se està representado con toda autoridad, y disposicion, el Concilio Niceno, que fue el mas general que ha celebrado la Iglesia, donde concurrieron treientos y diez y ocho Padres, Varones Santissimos, à sacar de la Fuente de la Theologia, que es la Escritura Santa, aquellas primeras conclusiones de la consubstancialidad, y igualdad de las tres Diuinas Personas, condenando à Arrio, y à su falsa doctrina, opuesta à la verdad. Significòse en la Pintura, la asistencia del Espiritu Santo; y abaxo el Emperador Constantino, echando en el fuego vnos papeles que le auian dado contra algunos Obispos (acusaciones, ò querellas, vnos de otros, de ciertos puntos, de las preeminencias, ò jurisdicciones de sus Obispados, para que las juzgasse) diciendo, que los Sacerdotes, y Obispos, no auian de ser juzgados, por los hombres de la tierra, sino por solo Dios: digna sentencia de tan gran Principe. [Sacerdotes a que Tribunal pertenecen.] Veese tambien alli la condenacion de Arrio, derribado en el suelo, con rostro de obstinado en su malicia; propia condicion de los hijos del Demonio.

### **Autor destas Pinturas.**

Este es el adorno, y disposicion de la Pintura de la Cornixa abaxo, de mano de **Bartholome Carducho**, Italiano<sup>2078</sup>, que tratò estas Historias excelentemente, y con tanta correspondencia à lo demas, que dexa assombrados à quantos entran à ver esta insigne Libreria, venerada por grande, aun de los que han visto la Vaticana de Roma.

Ha- / [1657, fol. 90]

### **Libros.**

Hablemos aora de los Libros, y del assiento, y orden de ellos, que es lo principal en las Bibliothecas, y el fin, y la sustancia de su Architectura, Estantes, y adornos. [«Numero».] El numero de los Libros, que ay de todas materias, no es mucho, que no llegan à ocho mil, aunque no ay nada vacio: mas està en vn volumen muchos Autores juntos, por la buena proporcion de los cuerpos: que si estuuieran de por si, passaran de diez mil.

---

[1667, fol. 108v<sup>o</sup>]<sup>2079</sup>

[...] y se huuieran cobrado con cuydado otros libros de los que se imprimen en España a que tiene derecho esta Casa, fuera Mayor el numero. Digo que tiene derecho, porque tiene priuilegio concedido de los Señore Reyes desde el Fundador aca, para que perciba vn libro de todos los que se imprimieren de nueuo, y se registraren por el Consejo. En esto ha auido descuydo, y assi ay pocos modernos. El Catolico Rey Don Felipe Quarto reparando en esta falta, ha dado a la libreria quatrocientos ducados de renta, para que se vayan comprando, y juntamente se enquadernen los que se fueren cobrando.

---

### **Impression.**

Los que ay en esta Libreria, son impresos, en todas lenguas, singularmente en la Latina, Griega, Hebrea, Castellana, Italiana, y otras. La enquadernacion es llana, en Becerro colorado, y los cortes de las hojas dorados, que hazen magestuosa consonancia, con todo lo demas del adorno.

### **Orden.**

La distribucion, y orden que tienen es, que en quanto es possible, corresponden à todas las Facultades, y Ciencias, con la diuision que tienen en los Compartimientos de la Bobeda, cada Disciplina de por si: con sus titulos; y letras, sobre los Estantes, y numeros en los Libros, y Pluteos, y junto con esto, Indices copiosissimos, para hallar facilmente lo que se busca, por el nombre de los Autores, ò por la

---

<sup>2078</sup> Dice Francisco Pacheco en el Arte de la Pintura que Felipe II “Honró también a Bartolomé Carducho, dándole docientos ducados de renta, demás de sus gajes, sintiendo que era llamado, por su embajador, el rey de Francia.” (PACHECHO [1649] 2009, p. 186).

<sup>2079</sup> Idem: 1681, fol. 88v<sup>o</sup>; 1698, fol. 103v<sup>o</sup>.

Facultad, donde se señala el Estante, el Seno, el Numero: de suerte, que no es lo menos estimable de esta Libreria, la distincion, y claridad con que està todo.

### **Mesas de Marmol.**

Despues del lucimiento, y grandeza de las Pinturas, y adornos, que se vèn desde el Pauimento à la Cumbre: En medio de la Pieça, ay cinco Mesas de Marmol pardo, de hermoso pulimento, diuididas à distancias, que coxen toda su longitud. Leuantanse sobre vnos Pedestales del mismo Marmol, con embutidos de Iaspe, que hazen huecos, y Estantes donde tienen su lugar algunos Libros, y sobre ellas Globos Celestes, y Terrestres, y otros instrumentos Mathematicos, de grande estudio, y curiosidad<sup>2080</sup>.

---

**[1667, fol. 109]**

[...] Ay otras dos Mesas de Porfido que diò el Rey Filipo Quarto.

---

**[1681, fol. 89]<sup>2081</sup>**

[...] de mucho valor.

---

### **Libros Originales de Santos.**

En vna de las tres Puertas de la parte del Colegio, se haze vn Hueco, ò Nicho, adornado, y pintado, en que se guar- / **[1657, fol. 90 vº]** guardan algunas Ioyas ilustres, que bastan para ennoblecer esta Libreria<sup>2082</sup>.

### **Libro Original de S. Agustin.**

Lo mas antiguo es vn Libro escrito de mano de San Agustin, que se intitula: De Baptismo parvulorum. La letra, como nuestras mayusculas, y la forma Longobarda, y de los Vandalos, que entonces

---

<sup>2080</sup> Jacobo Sobieski también mencionaba los globos terráqueos “bien hechos” es decir de acuerdo al sistema de Tolomeo: “[...] *en medio de este salón se encuentra una gran esfera, hermosa, bien hecha, y dos globos uno terrestre y otro celeste. [...]*” (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187). Antoine de Brunel también menciona las mesas: “[...] *algunas mesas de mármol que están en el centro y en donde se puede leer y escribir, como por la multitud de buenos libros bien escogidos, si hemos de creer a los frailes, y muy bien dorados, y muy oco leídos, por lo que se puede juzgar.*” (BRUNEL [1665], 1999, vol. III, p. 285). Albert Jouvin continúa su recorrido ficticio por las bibliotecas del monasterio: “*En un gran salón de más de cien pasos de largo vimos varios hermosos cuadros y los retratos de los últimos reyes de España, un globo terrestre y uno celeste que representa todas las constelaciones y movimientos de los astros.*” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604).

<sup>2081</sup> *Idem*: 1698, fol. 104.

<sup>2082</sup> A partir de la edición de 1667 señala el traslado de los libros originales de santos al camarín de las reliquias, cambia por tanto el tiempo verbal: «[...] en que se guardauan algunas loyas [...]» (1667, fol. 109. *Idem*: 1681, fol. 89; 1698, fol. 104), *Vid. supra*, 1667, fol. 89vº; 1681, 73vº, 1698, fol. 88vº.

se usaba en Africa, donde eran muy señores. Tuvo el Rey, nuestro Fundador, muchos años este Libro entre las Reliquias: pero que mas Reliquia? Digno aprecio de tan piadoso Principe<sup>2083</sup>.

<sup>2083</sup> (*Idem*: 1667, fol.109; 1681, fol. 89; 1698, fol. 104). Aunque se creía original de San Agustín, el códice que se conserva en El Escorial (BMSLE, Mss. H-I-5) del *Tratado sobre la administración del bautismo a los párvulos* del santo de Hipona, parece un poco posterior, del siglo VI o VII (*vid.* ANTOLÍN, 1920, pp. 200 y ss). Fue un regalo de María de Hungría a su sobrino Felipe II, como se refiere en el inventario de la Entrega primera: "Item entregó más el dicho Hernando de Virvesca los quatro cuerpos de libros siguientes que por su estima y veneración y aver sido de varones sanctos mandó su Magd. Se pusiesen en el Relicario, y son. Un libro escripto a lo que se cree de la mano de sanct Agustín enquadernado en tablas con cubierta de terciopelo negro es una obra del mismo sanct Agustín de baptismo parvulorum fu este libro de la Reyna de Ungria Maria hermana del Emperador Don Carlos V, tiene quatro escudetes y una manecuelade plata doradas." (A.G.P. Leg. 1816, fol. 9 vº. Citado en: BLASCO, 1999, t. II, p. 249, nota 67). En 1597 lo menciona Lhermite como obra singular: "Entre todos estos libros hay algunos que se tienen como originales manuscritos y se estima como grandísimo el que san Agustín escribió de su propia mano titulado "De Baptismo parvulorum" [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 321). Sigüenza también refiere que el libro perteneció a María de Hungría, precisamente el dato que Santos decide omitir: "[...]lo más antiguo es un libro escrito de mano de San Agustín, que aquí y en sus obras impresas se intitula "De Baptismo parvulorum"; la letra es como de nuestras mayúsculas, y la forma longobarda o de los vándalos, que entonces se usaba en África, donde eran muy señores. Tuvo el Rey, nuestro fundador, muchos años este libro entre las reliquias; mandóme después que le pusiese en la librería en un escritorio cerrado, entre las cosas preciosas que hay en él. Preguntéle una vez qué certinidad tenía Su Majestad que aquel libro fuese de mano del santo. Respondióme que la Reina María, su tía, hermana del Emperador, se lo había dado por tal y como una reliquia que ella estimaba en mucho." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XI] 1986, p. 302). Testimonio del atractivo y valor concedido a la obra en los recorridos escurialenses es que los visitantes del Monasterio no olviden incluirla en sus bitácoras de viaje, es el caso de François Bertaut: "[...] lo que hay de más curioso es, según dicen, un libro de San Agustín, De Baptismo parvulorum, escrito por la propia mano de San Agustín, y es el que dio Felipe II" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456) y de forma más genérica, Madame d'Aulnoy, que con su frivolidad característica se fija más en el vistoso continente que en el contenido: "[...] sin contar los originales manuscritos de varios santos padres y doctores de la Iglesia, todos ellos muy bien encuadernados y dorados." (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172). Norberto Caimo en 1755 también lo recuerda: "Se ve allí el Tratado de San Agustín sobre el Bautismo de los niños, en caracteres lombardos, sobre vitela; ha sido dado a estos frailes por la princesa María, tía de Felipe II, que ha hecho poner en el frontispicio un crucifijo en miniatura. Creen aquí como muy cierto que está escrito por la mano de San Agustín, aunque seguramente no pudo escribir caracteres que le eran desconocidos." (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 809). Volviendo a las crónicas jerónimas, la descripción más interesante es sin duda la que hace Ximénez en 1764 por lo que significa de ruptura con la tradición establecida por Santos en sus cuatro ediciones. Recurre de nuevo a Sigüenza, al que califica de "erudito", se fija además en que el testimonio de fray José está escrito de su puño y letra en el propio códice. Por esta vez Ximénez se coloca en una órbita diferente, ajena a "los groseros errores que se han transmitido por herencia" que decía Caimo en relación a las explicaciones de los manuscritos que daban los monjes (*vid.* CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 809). No se limita a parafrasear lo dicho por Santos sino que convierte el libro en objeto de análisis crítico, para finalmente y con razón, negar la atribución a San Agustín, aunque con ello ponga en entredicho su condición de reliquia venerada: "Lo mas antiguo es un Código, que la Reyna de Ungria Doña Maria, tia del Señor Felipe Segundo, tuvo en mucha estimacion, por haberle juzgado escrito de mano de San Agustín, y el mismo Felipe Segundo, á quien se lo regaló, tambien le tuvo y veneró como obra Original del mismo Santo, lo que certifica el Reverendísimo Padre Fray Joseph de Sigüenza, cuya Certificacion original está inserta en el mismo Código. Contiene este precioso escrito los siete Libros enteros "De Baptismo Parvulorum", que el Santo Doctor escribió contra los Hereges Donatistas; y al fin de cada Libro tiene de letra cursiva, y quasi tan antigua como la del mismo Código esta palabra "Contuli": de la que se infiere no ser el ya mencionado Código de la misma mano del Santo, y asi el Reverendísimo Sigüenza, como prudente (que era no menos que erudito) solo certificó haberselo oído decir al Rey. Es no obstante digno de toda estimacion por su mucha antigüedad: escribióse segun los inteligentes y versados en materias de este género, en el Siglo sexto. Las letras son unciales, ó quadradas, que vulgarmente llaman mayúsculas, y está cubierto de Brocado encarnado, y cerrado con

### Libro de S. Iuan Crisos.

Otro que ay aqui tambien, le tenia en la misma veneracion, por auer sido de San Iuan Crisostomo, que contiene los Euangelios que se cantan en la Iglesia, por el discurso del año, en letra Griega antiquissima<sup>2084</sup>.

### Original de S. Amadeo.

Otro ay, que se intitula: Apocalypsi de San Amadeo, escrito de la mano de este insigne Varon, de la Orden de los Menores<sup>2085</sup>.

### De Santa Teresa.

Ay tambien otros quatro Libros, de mano de la Santa Teresa de Iesus, que vienen à ser poco menos todas sus obras principales, que con su dulçura, llena de espiritu diuino, han ganado tantas almas para el Cielo; junto con ellos està la Escruianias de la Santa<sup>2086</sup>.

---

*sus manecillas.*" (XIMÉNEZ, 1764, P. II, C. IV, pp. 196-197). Antonio Ponz alude a Caimo cuando recuerda la incredulidad del "Vago Italiano" sobre la autenticidad de que "un tratado de Baptismo Parvulorum de S. Agustin, pueda ser escrito de mano de este Santo [...] Creo que no le faltase razon; y si quien le enseñe estas cosas por indubitables, quería sostenerlas con empeño, otros muchos habría, y yo sé que hay, que no les dan mas fé, que la correspondiente al que juzga con rectitud." (PONZ, 1788, C. IV, p. 161).

<sup>2084</sup> A partir de la segunda edición: «Otro, le tenia en la misma veneracion [...]» (1667, fol. 109. *Idem*: 1681, fol. 89; 1698, fol. 104). También procede de la biblioteca de María de Hungría como refiere Sigüenza: "Lo mismo me dijo de otro libro que contiene los Evangelios que se cantan en la iglesia por el discurso del año, escrito en lengua antiquísima griega, que también se lo había dado la misma Reina, su tía, con el mismo nombre de reliquia preciosa, por haber sido del glorioso Doctor San Juan Crisóstomo." (SIGÜENZA [1605, L. IV, D. XI] 1986, p. 302). Lhermite lo había mencionado de pasada: "[...] un libro que fue de la biblioteca de san Juan Crisóstomo [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 321). Aparece descrito en la Entrega Primera: "Otro libro mediano enquadernado en tablas con cubierta de brocado morado que contiene los evangelios dominicales de todo el año en lengua Griega, y de letra muy antigua, parece aver sido este libro de sanct Juan Chrysóstomo como se lee en el título del" (Citado en: ANDRÉS, 1965-1967, t. III, pp. 19-20) Señala Selina Blasco que en el folio II el código contiene dos anotaciones de mano de Antonio Gracián y fray José de Sigüenza en las que ratifican que procedía de María de Hungría (vid. BLASCO, 1999, t. II, p. 349, nota 68). Norberto Caimo lo recuerda en 1755: "Hay otro manuscrito griego, cuya escritura es bastante antigua, que contiene todos los Evangelios del año, colocados cada uno en su día. Pero nada prueba que haya sido, como lo sostienen aquí, uno de los libros de la biblioteca de San Juan Crisóstomo y que él lo haya usado." (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 809). Ximénez en 1764 niega la posibilidad de que el código hubiera podido ser manejado por San Juan Crisóstomo: "Hay tambien otro Código Griego, que contiene los Evangelios, y se dice ser de San Juan Chrisóstomo, por lo que el Señor Fundador le tuvo en igual estima; mas segun su carácter, y acentos, le juzgan los Erudítos escrito en el Siglo octavo, y lo confirma el método, y distribucion de los Evangelios en el discurso del año, y los nombres que en él se dan á las Domínicas, y Festividades." (XIMÉNEZ, 1764, P. II, C. IV, p. 197).

<sup>2085</sup> A partir de la segunda edición: «Otro, que se intitula [...]» (1667, fol. 109. *Idem*: 1681, fol. 89; 1698, fol. 104). Procedente de la Biblioteca de Diego Hurtado de Mendoza, Sigüenza no lo menciona, ya que hasta el siglo XVII no se le dará importancia incluyéndolo entre los originales de santos. En 1755 Norberto Caimo lo menciona negando su autenticidad: "Entre otros manuscritos, hay un Apocalipsis de San Amadeo, de la orden de los menores observantes, que comienza así: "Yo Amadeo, he sido arrebatado de mi gruta, donde estaba en oración, y llevado sobre un montículo". Este libro, que ha sido corrompido o falsamente atribuido a ese santo religioso, no es sino un conjunto extraño de extravagancias y de errores escritos en latín por alguno que tuvo la loca vanidad de pasar por inspirado, como el apóstol San Juan. Está en papel de Italia." (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 809). En 1764, Ximénez no quiere entrar en la polémica y continúa incluyéndolo en la descripción, repitiendo a Santos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. II, C. IV, p. 197). En 1815 se ordenó retirarlo del Camarín y devolverlo a la Biblioteca para que "no se enseñe ni franquee como hasta ahora por reliquia ni aún como obra de mérito" (GARCÍA-FRÍAS, 1995, p. 149, nota 33).

### Carta de S. Vicente.

Vna Carta Original de San Vicente Ferrer, escrita al Rey Don Fernando de Aragon, acerca de la explicacion de vna Cruz, que apareció en el Ayre, en Guadalaxara.

### Original de S. Luis Beltran.

Vn Quaderno Original, de San Luis Beltran, en que trata de la Concepcion de Nuestra Señora<sup>2087</sup>.

---

[1667, fol. 109]<sup>2088</sup>

[...] Todos estos están ya en el Camarin como Reliquias [...]

---

### Codice Aureo.

Vltimamente vn Libro, en que están con letras de oro finissimo, y resplandeciente, los quatro Euangelios enteros, con los Prefacios de San Geronymo, y los Canones de Eusebio Cessariense, escrito desde el tiempo del Emperador Conrado, y del Emperador Enrique Segundo su hijo, que le acabò, que vienen à ser seiscientos años, y mas, los que tiene de antigüedad: y es de grande admiracion ver la entereza, y luz con que se están los Caracteres. Llamauanle el Codice Aureo; y Eusebio Roterodamo, / [1657, fol. 91] no, encarece mucho la solemnidad con que le mostrauan, encendiendo Antorchas, y haziendo otras Ceremonias, devidas à loya tan preciosa. Diole al Fundador este Libro, y los dos de San Agustin, y San Iuan Crisostomo, la Reina Maria, hermana del Emperador Carlos Quinto, y tia suya.

Esto es lo que se guarda<sup>2089</sup> en este Nicho, que haze la Puerta de enmedio, en que se corre vn Velo, para la mayor decencia, y se cierra con llaue, para la mayor seguridad: y esto es lo que junto con lo demas, que se halla en este Tesoro incomparable, le haze à todas luzes, Marauilloso, y Regio.

---

<sup>2086</sup> A partir de la segunda edición: «Tambien otros quatro Libros [...]» (1667, fol. 109. *Idem*: 1681, fol. 89; 1698, fol. 104). Los cuatro autógrafos de la santa que fueron donados a la Biblioteca por Felipe II hacia 1592, son su *Vida*, las *Fundaciones*, el *Modo de visitar los conventos de su orden* y el *Camino de perfección* (vid. ANTOLÍN, 1914, pp. 149). Fueron colocados en el Camarín de las Reliquias junto con el tintero utilizado por la Santa en un mueble-papelera de concha y ébano que al parecer aún se conserva en la sala aunque algo deteriorado (vid. GARCÍA-FRÍAS, 1995, p. 149, nota 34). En 1755 Norberto Caimo considera los manuscritos de Santa Teresa los únicos autógrafos reales conservados en el Camarín: "[...] las obras de Santa Teresa, escritas de su mano sobre un papel ordinario. Son verdaderos originales, que están muy bien conservados." (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, p. 809). Ximénez en 1764 repite a Santos sin añadir más datos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. II, C. IV, p. 197).

<sup>2087</sup> A partir de la segunda edición: «[...] y tambien vn Quaderno [...]» (1667, fol. 109. *Idem*: 1681, fol. 89; 1698, fol. 104). Tanto la carta de San Vicente Ferrer como el sermón sobre la Concepción de la Virgen de San Luis Beltrán están hoy día en paradero desconocido (vid. GARCÍA-FRÍAS, 1995, p. 149). En 1755 los ve Norberto Caimo: "Hay también una carta de San Vicente Ferrer a Fernando, rey de Aragón, en la que explica el milagro de la Cruz, que se había aparecido en el aire en Guadaluja, milagro, por lo demás, que no es conocido más que en España. En último lugar, me han hecho ver un Sermón sobre la Concepción, que es un manuscrito original de San Luis Beltrán." (CAIMO [1755] 1999, vol. IV, pp. 809-810). Fray Andrés Ximénez en 1764 repite a Santos sin añadir más datos (vid. XIMÉNEZ, 1764, P. II, C. IV, pp. 197-198).

<sup>2088</sup> *Idem*: 1681, fol. 89; 1698, fol. 104.

### **Libreria alta<sup>2090</sup>.**

Como no cupieron en esta todos los Libros, que de diuersas librerias grandes, y autorizadas, auia recogido el Fundador, fue necessario ayudarla con otras dos Pieças, que la viene à dar mayor señorío, y grandeza. La vna està encima ella, y es del mismo ancho, y largo, y del mismo numero de Ventanas, aunque no de los mismos adornos.

### **Estantes.**

Los Estantes son de Pino, tan bien labrados, y imitados los colores, y Pluteos, que segun lo que se vè, no parece que ay diferencia de los de abaxo.

### **Libros.**

Acomodaronse aqui los Libros duplicados de las Facultades, y otros impresos en diuersas lenguas vulgares, y que se van trayendo por particular priuilegio, que goza esta Libreria, que de todos quantos se imprimen en la Corona de Castilla, tiene vn Libro<sup>2091</sup>.

### **Libros vedados.**

Ay tambien Arauigos, y otros muchos condenados, y vedados, que son contra la Fè, y las buenas costumbres: puestos de suerte, que nadie puede leerlos, ni aun tocarlos; porque ay vna Rexa, que diuide esta Libreria, cerrada siempre con esse motiuo.

### **Libros manuscritos<sup>2092</sup>.**

Otros ay manuscritos, de diuersas lenguas, facultades, y materias, que seràn hasta mil Cuerpos, donde no solo halla el estudio en que exercitarse con nouedad, sino la curiosidad, mucho que admirar en la forma, clara, y lim- / [1657, fol. 91 vº] limpia de la letra, que auenta à la de la impresiòn. Diò estos Libros el Rey Philipo Quarto, para que encuadernandolos, conforme à los que estàn en la Libreria manuscrita, se pongan en ella.

### **Libreria manuscrita<sup>2093</sup>.**

---

<sup>2089</sup> A partir de la segunda ediciòn: «Este es el que se guarda [...]» (1667, fol. 109vº. *Idem*: 1681, fol. 89vº; 1698, fol. 104vº).

<sup>2090</sup> Jehan Lhermite: “*La de arriba, que aquí llaman la Vieja, también está bien surtida con gran cantidad de libros, y tiene a su alrededor muy bellos mapas y otras curiosidades que sería muy largo detallar aquí.*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 322).

<sup>2091</sup> François Bertaut: “*Hay también otra encima de la principal, donde están varios libros dados por los otros reyes, y donde ponen a todos los que se imprimen de nuevo en España, de los que los libreros deben enviar allí ejemplares*” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456).

<sup>2092</sup> El padre Juan de Mariana sitúa en el salón principal: “[...] muchos libros manuscritos, principalmente griegos, la mayor parte de una respetable antigüedad, joyas más preciosas que el oro que nos vinieron de todas partes de Europa á la fama del nuevo monumento, libros todos dignos de ser leídos y estudiados, que convendría que los reyes facilitasen mucho mas á los hombres eruditos. ¿Qué provecho podemos sacar de libros que están, por decirlo así, cautivos y sujetos ?.” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). El embajador del sultán Muley Ismael de Marruecos refiere que: “[...] a la derecha de la iglesia se alzan armarios conteniendo los manuscritos, las obras que tratan de sus ciencias y de sus dogmas y los tesoros. Están inmovilizados a favor de la iglesia desde el reinado de su fundador; su número ha aumentado después de él y nadie puede disponer de ellos si no es para aumentarlos.” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

<sup>2093</sup> A diferencia de Herrera, Jehan Lhermite señala en planta la biblioteca de libros manuscritos al nivel de los 30 pies, con las letras “r.r.”, con ello completa la informaciòn dada por Herrera en el Segundo

La otra Pieça està muy junto à la principal, casi pared enmedio, en el Claustro de la Hospederia, a los treinta pies [8,4 m.]; las Puertas à poca distancia, y los Libros que contiene, de mucha estima, y valor. Tiene las Ventanas al Cierço, y caen al Portico. El largo de toda ella, es de ochenta y tres pies [23,24 m.], el ancho veinte [5,6 m.], y el alto quinze [4,2 m.].

#### **Estantes.**

Los Estantes son como los de la Libreria alta, con cinco Ordenes, ò Senos, en que con todo buen orden, y distincion, estàn los Libros: en vna parte los Latinos, y Griegos: y en otra, los Hebreos, Arauigos, Italianos, y Castellanos, Persios, y de la China, y Turcos, y otros Vulgares: todos manuscritos, por esso llaman esta Libreria Manuscripta: solo los de la China son impress [sic]<sup>2094</sup>.

#### **Orden de los Libros.**

Estàn diuididos por sus facultades, en diuersas Series: y ay tambien sus Indices, para hallarlos con facilidad.

#### **Originales.**

Son muchos de ellos Originales, y de grande autoridad, por lo antiguo; que la pureza de la buena leccion denota sus muchos años, quando no tiuiera otra confirmacion en los testimonios. Quien vè, y considera bien esta Libreria, no le parece, que es la tercera desta Marauilla, sino la principal, y primera; que encierra en si gran riqueza.

#### **Biblias y Concilios.**

Biblias antiquissimas, en diferentes lenguas, conformes à la verdad Hebrea, que siguiò la Complutense, y la Regia, sin discrepar vn punto: y vna Griega del Emperador Catacuzeno, de mucha correspondencia con la de los Setenta, que se imprimiò en Roma, y volumen grandes de Concilios, y Decretos, en letra Gotica, muy antiguos, dignos de toda veneracion, y estima.

#### **Originales de Santos.**

Ay dos Doctores Santos Griegos, Atanasio, Basilio, Nazianceno, y Crisostomo, y otros Padres: muchos Originales antiquissimos, y entre ellos, muchas Homilias: y vltimamente, otros muchos, que seria cosa larga hazer Catalogo de ellos.

Vna [1657, fol. 92]

#### **Libros Arabigos.**

---

Diseño, el cual solamente había designado con la “R” la librería principal: “Hay muy cerca de allí [la librería principal], en otras dos habitaciones [...] otra librería pequeña en la cual no hay sino libros escritos a mano en latín, griego, árabe, caldeo, sirio, italiano, francés, español [...]” (LHERMITE [1597] 2005, p. 321). Jacobo Sobieski también anota en su *Diario* la existencia de la librería de manuscritos: “Existe también una biblioteca aparte, que contiene muchos manuscritos con hermosas pinturas dibujadas a pluma; en ésta hay mucho que ver y que admirar, y fuera de obras manuscritas pintadas, no se halla otra cosa” (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, pp. 187-188). También François Bertaut: “Hay también otra sala grande casi allí inmediata, donde están los libros manuscritos y prohibidos.” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456). Albert Jouvin: “Entramos en otra biblioteca, toda llena de manuscritos, y allí examinamos el plano de la ciudad de Jerusalén, tallado en bajorrelieve sobre madera, y algunas pinturas bellísimas” (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603).

<sup>2094</sup> Errata en la edición de 1657: debería ir: impressos, en vez de “impress”.



Vna parte de esta Libreria, ocupan mas de tres mil Libros Arabigos, que Don Luis Faxardo, siendo General de vna Armada, quitò à los Turcos, passandolos de vna Ciudad à otra<sup>2095</sup>.

---

[1681, fol. 90]<sup>2096</sup>

[...] Abrasòlos el fuego quando el incendio, menos el Alcoran, y otros que pudieron rescatarse. Auiendolos puesto en parte segura, pero alli los vuscaron las llamas.

---

#### **Instrumentos Mathematicos.**

Ay aqui buenos Globos Celestes, y Terrestres, Cartas, Mapas, y otros instrumentos Mathematicos, para medir campañas, y tomar alturas, y distancias.

#### **Medallas y Monedas.**

Guardanse tambien muchas diferencias de Monedas, Medallas, y Figuras de metal antiguas, y entre ellas el Siclo Santo, [«Siclo».] ò Siclo del Santuario, moneda que vsauan los Iudios: del peso de vn real de à quatro, poco menos, de purissima planta; y por vna parte tiene figurado el vaso del Manà, con vnas letras Samaritanas, que se vsauan en Israel, antes de la diuision de los diez Tribus, de los dos, Iudà, y Benjamin, que dizen: SICLVS ISRAEL y por la otra tiene el Ramo de Almendro, que Floreció en testimonio de las elecciones que hazia Dios, de Aaron para sumo Sacerdote, con otras letras que dizen: IERVSALEM SANCTA.

#### **Pugilar.**

Ay junto con esto, vn Pugilar antiguo de los mismos Hebreos, en que tenia escritas las lecciones de la Sagrada Escritura, que se leian por toda la Semana, como dize San Pablo: *Per omne Sabbatum*, y donde como en Libro de memoria, assentauan sus cosas particulares, qual fue el que pidió Zacharias Padre de San Iuan Bautista, para escriuir en èl el nombre que Dios queria que pusiesse à su Hijo. Llamauase Pugilar, porque era de forma, que cabia en el puño.

#### **Papel antiguo.**

---

<sup>2095</sup> François Bertaut en la sala de libros prohibidos menciona la existencia de los manuscritos árabes: "[...] Entre otros, hay tres mil volúmenes árabes, que dicen que un don Luis Fajardo, siendo general de un ejército, tomó a los turcos, que querían transportar esa biblioteca de una ciudad a otra; pero la desgracia es que no hay en toda España ni un intérprete árabe, aunque están tan cerca de los moros; por eso, sea a causa de eso, sea a causa de los libros prohibidos, no dejan entrar a nadie en aquella" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456). El anónimo embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael alude a los manuscritos árabes: "A esa biblioteca es adonde habían transportado las obras de los musulmanes de Córdoba, de Sevilla y de otras ciudades. Han pretendido que habían sido enteramente quemados, hace de eso cerca de diez años. Hemos visto el sitio en que el fuego se declaró en esos armarios; el incendio ha dejado allí, así como en la iglesia, numerosos rastros." (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

<sup>2096</sup> *Idem*: 1698, fol. 105.

Guardanse aqui tambien otras muchas prendas, de la Antigüedad, propias desta Oficina: la diferencia de Papel en que començaron à vsarse los Caracteres, en diuersas lenguas: ya en hojas de Arboles, ya en el Papiro Egypcio de Alexandro: Libros Impresos de la China, de vn papel de notable delicadeza.<sup>2097</sup>

### **Historia de Animales, y Plantas.**

Junto con esto, ay vna curiosidad de grande admiracion, y estima, que es la Historia de todos los Animales, y Plan- / [1657, fol. 92 vº] Plantas de las Indias Occidentales, con sus mismos natiuos colores. El mismo color que el arbol, y la yerua tiene, en Raiz, Tronco, Ramas, Hojas, Flores, Frutos, el que tienen los Animales: las hermosissimas Plumas de tantas estrñas Aues: la forma, talle, y vestido de los hombres: los ornatos de sus galas, y sus fiestas, y la manera de sus corros, bayles, y sacrificios; cosa de gran deleyte, y entretenimiento, y digna de el animo, y grandeza del Fundador de esta Libreria, que encomendò tal empresa al Doctor Francisco Hernandez natural de Toledo, para aumentarla con nouedad tan rara.

---

### **[1681, fol. 90vº]<sup>2098</sup>**

[...] Fue el Autor de esta curiosidad vn gran Herbolario, y medico, llamado Francisco Hernandez, natural de Toledo, que de orden del Fundador passò à las Indias à vuscar lo extraño de las Yervas, y saber lo experimentado de sus calidades. Otros libros donde puso pintadas essas mismas Yervas, y Plantas, y animales, y los estilos, y trages de los Indios, con otras obseruaciones gustosas de por allà, y variedad de Aues, todos perecieron en la fatalidad del incendio, aunque se procuraron rescatar, como se rescataron otros muchos, assi en cantidad, como en calidad, que dàn magestuoso aprecio à esta Libreria.

---

### **Retratos de Hombres Insignes<sup>2099</sup>.**

Desde el remate de los Estantes, hasta el Techo, se adornan las Paredes por el contorno, con quatro ordenes de Quadros, Retratos todos de Apostoles, Pontifices, Varones Santos, y hombres insignes en Letras, assi antiguos, como modernos, embiados al Rey, de Italia, Francia, y Alemania, y otros hechos en España.

---

<sup>2097</sup> Jehan Lhermite los menciona en la librería de libros manuscritos: “[...] *otros que son de la China y las Indias muy curiosamente escritos en sus propios caracteres y sobre el mismo papel que tienen en estos lugares, y entre estos libros había dos parecidos a los que poseía el mencionado Pierre de Ranst, quien los estimaba mucho. Y de estos libros la gran mayoría son muy antiguos, pues tienen unos setecientos, otros ochocientos o novecientos años [...]*” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 321-322).

<sup>2098</sup> *Idem*: 1698, fol. 90vº.

<sup>2099</sup> A partir de la tercera edición suprime cualquier mención a estos retratos de hombres ilustres que perecieron en el incendio de 1671.

Jehan Lhermite: “[...] *a todo alrededor de estas dos salas [se refiere a la librería de libros manuscritos], en la parte de arriba, donde los libros se han colocado en muy buen orden, hay una infinidad de retratos de hombres doctos y sabios, como pontífices, patriarcas, santos, religiosos y otros muchos dignos de eterna memoria.*” (LHERMITE [1597] 2005, p. 321). Jacobo Sobieski menciona la galería de literatos ilustres aunque la coloca erróneamente en la biblioteca principal: “[...] *libros de varias ciencias y retratos en los lados, de las celebridades literarias [...]*” (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187).

### **Faroles, y Estandarte de la Batalla Naual<sup>2100</sup>.**

Estàn tambien aqui los Faroles de la Capitana del Turco, y el Estandarte que traian quando la Batalla Naual, que era tenido entre ellos en gran reuerencia. Al fin ay tantas cosas, que engrandecen, y adornan estas Librerias, que se pudiera hazer vn copiosissimo Catalogo de sus Libros, y de sus mas preciosas Alhajas.

---

**[1681, fol. 90v<sup>o</sup>]<sup>2101</sup>**

Estaban tambien aqui los Faroles de la Capitana del Turco, [1681, fol. 91] co, y el Estandarte que traian quando la Batalla Naual; quemòlos el incendio con los Libros Arabigos que aqui auia. Al fin ay tantas cosas, que engrandecen, y adornan estas Librerias, que se pudiera hazer vn copiosissimo Catalogo de sus Libros, y de sus mas preciosas Alhajas.

---

### **El numero de los Libros de las Librerias.**

El numero de los Libros que ay en todas tres, es de diez y ocho mil Cuerpos, y mas: y sin estos ay en las Celdas de los Religiosos, otro grande numero, que nos dexò el Fundador, y que despues acà, se ha aumentado mucho, por los Libros modernos, que han juntado los Monges, de todas materias<sup>2102</sup>.

### **Fundamento desta Libreria.**

El fundamento, y principio, que tuuo esta Libreria toda, fue la misma Libreria del Rey Philipo Segundo nuestro Fundador, que tenia en su Palacio; guardase vn Indice de sus Libros, como prenda importante, en que de su misma mano està rayados, los que nos iba dando al principio; y no ay cosa aqui, que con su valor, no sea Indice de su mano poderosa.

---

**[1667, fol. 111v<sup>o</sup>]<sup>2103</sup>**

---

<sup>2100</sup> Jehan L' Hermite recuerda los faroles colocados en el centro de la sala, a los lados del globo celeste: "[...] en bella correspondencia, los dos faroles que el difunto monseñor don Juan de Austria trajo de la batalla naval que ganó contra el Gran Turco." (LHERMITE [1597] 2005, p. 321).

<sup>2101</sup> Idem: 1698, fols. 105v<sup>a</sup>-106.

<sup>2102</sup> Jehan Lhermite contabiliza en la librería principal: "[...] (más o menos) siete mil volúmenes de libros de todas las facultades, artes y ciencias del mundo, las mejores impresiones que se han podido encontrar en los Países Bajos, Italia y Francia, y no solamente en latín y griego, sino también en todas las demás lenguas usadas en todo el universo." En la librería de libros manuscritos apunta que "[...] pueden sumar en total unos cinco mil volúmenes [...]" (LHERMITE [1597] 2005, p. 321). Jacobo Sobieski se lamentaba de no haber dispuesto de más tiempo para conocer los fondos de la biblioteca: "*Muchos libros había, y mi corto tiempo fue insuficiente para consignarlos; hubiera sido preciso quedarme allí a lo menos el espacio de una semana [...]*" (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 187). François Bertaut: "*Hay allí tres bibliotecas. En la que estiman la principal hay ocho mil volúmenes [...]* Se cuentan dieciocho mil volúmenes en estas tres bibliotecas" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456). Madame d'Aulnoy: "[...] cien mil volúmenes, sin contar los originales manuscritos [...]" (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172).

Guardase en la Libreria Principal vna Piedra Iman, ò Calamita, que otros llaman, bien grande, que pesara siete libras. Es su virtud atractiua tan eficaz, que en dos puntos de azero puede sustentar vna arroba, y mas de peso; los secretos que se descubren en ella, y experiencias que continuamente se hazen, son tan raras, que dàn mucha ocasion a los curiosos a discurrir, y filosofar. Suele ser lo vltimo que se enseña en esta Libreria, y assi he querido dar noticia de ella a lo vltimo, porque no se quede nada que referir.

---

[1657, fol. 93]

#### DISCURSO XVI.

##### **De los Desvanes, Cantinas, Algives, Fuentes, y Iardines de esta Casa: y de las Fabricas de los Oficios, que se vèn en su Contorno.**

LO Precioso, y mas importante de este Edificio, es lo que se ha referido, con la breuedad possible en los discursos passados: y si en las Fabricas mas señaladas del mundo, arguyen los Escritores la grandeza, no solo de las partes principales, sino de las mas menudas, por la conformidad que tienen con ellas, y por lo que siruen à su conseruacion, adorno, y limpieça: en esta podemos imitarlos, pues nos dà tanta ocasion con los adherentes, ò accidentes, que como dixo el Filosofo à su proposito, ayudan en gran parte al conocimiento.

##### **Templo de Salomon.**

Quando se descriue en la Sagrada Escritura el Templo de Salomon, junto con dezirse su grandeza, y medida, se dà noticia tambien de otras cosas menores: y en las Historias humanas, para mostrar la grandeza de Roma, porque dexemos otras mas antiguas, no solo se refieren las Prouincias, Legiones, Tributos, Censos, y Edificios principales: sino la magestad de los Caminos, y Encañados de Agua, y Cloacas; porque todo ayuda mucho para perceber mejor el todo. Esto quiero hazer aora en este Discurso, para que se vea el lleno de tan insigne Fabrica, y lo bien mirada, y aderezada que està a todas luzes.

##### **Desvanes.**

En lo mas alto de este Edificio, y en lo mas inmediato à sus Texados, y Caualletes, ay tantas Pieças, Transitos, y como nosotros dezimos, Desvanes, que pudiera viuir en ellos vn gràn Pueblo. Hazense alli diuersas habitaciones, de buen artificio, anchura, capacidad, y alegria: la Madera bien / [1657, fol. 93 vº] bien labrada, y mucha, y Ventanas, que por de fuera, y por de dentro adornan la Fabrica, y le dan hermosa vista.

---

<sup>2103</sup> *Idem*: 1681, fol. 91; 1698, fol. 106. A partir de la tercera edición añade al margen el correspondiente epígrafe: «*Piedra Iman*».

[1681, fol. 91v<sup>o</sup>]<sup>2104</sup>

[...] y aora con Bobedas inmediatas para resguardo del fuego, y Tabiques que cubren la Madera.

---

#### **Altura de los Desvanes.**

La distancia es tal, desde el Cornisamiento, ò Corona de toda la Casa, hasta los Caualletes, que tiene veinte y cinco pies [7 m.] de altura: y assi pudieron doblarse las Celdas en el Conuento, para los Religiosos mancebos, y los Aposentos en Palacio, para la gente del seruicio Real; porque no estuuiesen inmediatos à las Pizarras, que fuera trabajo en el Inuierno, y descomodidad en el Verano, por lo mucho que se encienden con el Sol, y se destemplan con el Frio.

---

[1681, fol. 91v<sup>o</sup>]<sup>2105</sup>

[...] en cuyas Techumbres ay aora en vnos Bobedas (que antes eran Maderas) y en otros Cielos rasos, porque defendieron mucho las habitaciones al tiempo del incendio.

---

#### **Texados.**

Los Texados<sup>2106</sup> todos està cubiertos de Pizarras, y los Caualletes de Planchas de Plomo; y para que los oficiales de la Fabrica los aderecen, ay por todos ellos, repartidos à distancias, vnos Garauatos fuertes, donde afirman las Escaleras, y Maromas, y lo mismo en las Torres. Los Texados<sup>2107</sup> de la Iglesia, y de los dos Claustros principales, y de otros tres menores de Palacio, està vestidos de Plomadas, con disposicion bien aduertida, para el despidiente de las Aguas.

#### **Chimeneas.**

Las Chimeneas, que se leuantan en la cumbre de los Empizarrados, como son todas a vn niuel, y tienen tan graciosa hechura, à manera de Colunas Istriadas, de Piedra blanca, con sus Pedestales, Basas, y Cornixas, salen muy bien sobre lo azul de las Pizarras: y passan de cinquenta en todo el Quadro.

---

[1681, fol. 92]<sup>2108</sup>

---

<sup>2104</sup> *Idem*: 1698, fol. 106v<sup>o</sup>.

<sup>2105</sup> *Idem*: 1698, fol. 106v<sup>o</sup>.

<sup>2106</sup> A partir de la tercera edición suprime el epígrafe al margen «Texados» y comienza la frase: «Los Cubiertos todos està de Pizarra [...]» (1681, fol. 91v<sup>o</sup>; 1698, fol. 106v<sup>o</sup>).

<sup>2107</sup> A partir de la tercera edición: «Los Cubiertos de la Iglesia [...]» (1681, fol. 91v<sup>o</sup>; 1698, fol. 106v<sup>o</sup>).

<sup>2108</sup> *Idem*: 1698, fol. 107.

[...] Vna que està al Norte fue la causa del incendio, y de que con todas se tenga cuidado, que son enemigos caseros.

---

#### **Cantinas.**

Las Cantinas, y Bobedas, que està en el otro extremo, que es lo profundo, y baxo de este Edificio, son tambien dignas de aduertencia. Nada se anda sobre el suelo de toda la Casa, que no sea pisando este genero de Huecos, que son Pieças excelentes, de fuerte Architectura, y de primores muy estraños, y de gran seruicio, y cumplimiento para todos los Oficios, y Oficinas de este gran Cuerpo, claras, anchas, alegres, y enjutas, como las mismas Celdas, y son tantas, y con tantos Callejones, y Tran- sitos, / [1657, fol. 95] sitos, que bueluen, y cruzan, que se pierde vn hombre en ellos.

#### **Algiues.**

Aqui se encuentran los Algiues, ò Cisternas de agua de las Fuentes, ò llouida, repartidos por estas Cantinas, en los lugares mas oportunos, con sus Grifones de Bronce, por donde despiden el agua, templada en el Inuierno, fresquissima en el Verano: de suerte, que los que està diuididos por toda la profundidad de este Quadro, son onze, y tan grandes, que bastàran para bastecer vna Ciudad. Los menores de ellos caben à mas de diez mil Cantaros de Agua.

---

[1681, fol. 92]<sup>2109</sup>

[...] pero ni ellos, ni las Fuentes fueron bastantes para apagar el incendio; ni bastàran, segun fue, los mas caudalosos Rios.

---

#### **Conduitos, y Fuentes.**

La multitud de los Conduitos de las Fuentes, y la disposicion de ellos, para repartir el Agua à todas, es de lo mas raro, que puede hallarse en el mundo: ochenta y seis son las Fuentes, que està distribuidas por toda la Casa, en Claustros, en Oficinas, en Iardines, y algunas de ellas està al andar de los treinta pies. Hasta en el Antecoro mismo de la parte del Colegio, ay vna de Marmol con tres Caños, y pudiera subir el Agua mucho mas alto, respeto de la altura de la Sierra de donde baxa.

#### **Agua, como baxa de la Sierra.**

Viene por vna garganta que se haze de diuersas Fuentes naturales, que nacen en la cumbre: y corre hasta vn Recibimiento, ò Arca grande, leuantada en la Ladera, con su Bobeda de Piedra, de mas de cinquenta pies [14 m.] en largo, y treinta y quatro [9,52 m.] de ancho; y desde alli, colada por muchas Arquetas, para que se purifique, y limpie, baxa corriendo, y descansando en otras, diuididas à trechos,

---

<sup>2109</sup> *Idem*: 1698, fol. 107.

hasta que llega à vna Arca, poco menor que la primera, que està junto à la misma Casa; donde como el hígado en el cuerpo humano, reparte aquella masa que le embiò el estomago, y la distribuye, donde vè que es menester, para el aumento, ò sustento de esta Casa, de nuestro cuerpo: assi el Agua desde alli, por sus Llaues, y Condutos, se reparte à los lugares que la piden, en esta machina Marauillosa.

### **Disposicion de los Condutos.**

Por esso, vnos estàn tendidos al igual de la tierra, otros le- / [1657, fol. 95 vº] leuantados, y con tal disposicion, que los Grifones, que ay debaxo de tierra, para el gouierno de esto, passan de quarenta: y assi ellos, como los Condutos, son de Metal, por donde sube el Agua por sus puxos, atrauesando gruesissimas Paredes, hasta llegar à verterse en las Fuentes. Vna de las cosas de grande admiracion que ay, es la distribucion de las aguas por estas venas escondidas de sus Condutos. Luego despues de estos ay otros, que son generales, donde se recogen los remanentes, formados de piedra vnos, y otros de ladrillo, de mucha altura, y ancho, por donde entran, y salen los Fontaneros, sin estrecharse para ver y adereçar lo que es menester.

### **Adorno exterior del Quadro.**

Salgamos tambien nosotros, y veamos ya lo que està fuera del Quadro, que tanto nos ha detenido con sus grandezas. Consideremos lo exterior a ver si corresponde con lo de adentro, que vn Cuerpo de tanta gala y hermosura no es possible que tenga deformidad en los adornos, y trages que le visten y rodean; que fuera grande defecto, estando en lo demas con tanto cuydado del poder, y el arte. Està todo cercado por las quatro Fachadas, como vimos al principio.

### **Plaças del Contorno.**

El Lienço Principal donde tiene la entrada comun a todas sus habitaciones, y el del Norte, donde caen las Puertas de Palacio, tiene delante vnas largas Plaças, y anchas diuididas con sus Antepechos, y Portadas, que dan buelta à la mitad de la Caxa: ya diximos la disposicion, y traça de su Ambitu magestuoso.

### **Jardines.**

La otra media parte, que es el lienço de Mediodia, y Oriente, donde estàn los jardines, tiene mas que ver: porque el Terrapleno que corresponde a las Plaças de las otras Fachadas, [**«Muros de Babilonia».**] se representa como pudieron en otros tiempos los Muros de Babilonia con los Huertos Pensiles que estauan sobre ellos<sup>2110</sup>.

---

<sup>2110</sup> Juan de Mariana: *“Tiene á oriente y mediodía un jardín de yerbas aromáticas y olorosas flores, dispuestas con orden y medida en cuadros regulares, debajo del cual hay una larga y humilde tapia que contiene espacios mucho más extensos para el plantío de los árboles [...]”* (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 555). Jacobo Sobieski: *“[...] los jardines están cercados de tapias de piedra, no faltan varias fuentes ni buenos paseos tampoco.”* (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 587). Para el francés Antoine de Brunel encuentra notable en *“ese famoso Escorial: que no vaya ya acompañado de pequeños jardines y de algunas fuentes. La vista de un lado es bastante bonita, pero la mayor parte de su terreno no es sino brezo y piedra. Se hacen allí algunas plantaciones y algunos paseos; pero como el país es frío y ventoso, los árboles no crecen demasiado bien.”* (BRUNEL [1664] 1999, vol. III, p. 186). François Bertaut en 1659: *“No hay jardines lo bastante hermosos para acompañar un edificio tan grande; porque no hay nada agradable más que una terraza a lo larga de la fachada del mediodía, donde hay algunos cuadros de flores, y que tiene vista sobre un huerto que está debajo, pero que no es gran cosa. Porque en el extremo*

### **Fuentes.**

Estan repartidas por el contorno doze Fuentes, y acompañan à cada vna quatro Quadros de Flores, Yeruas, y Plantas diferentes, haziendo artificiosos y vellos lazos, y com- / [1657, fol. 95bis.\*] compartimientos, con tanta variedad en los colores, que ya los miren desde lo alto de las Ventanas, ya al mismo andar de sus Calles anchas que los cruzan, y distinguen, parecen alfombras finas, que tendiò la Primavera, para pompa de la nueva Marauilla, y florida ostentacion de su grandeza.

### **Forma de las Fuentes.**

En medio de cada Pila, ò Fuente, que son quadradas, està formada vna Piña de Piedra Berroqueña, de donde con el peso, y fuerça sale el agua, y sube haziendo clarissimos penachos como de Cristal.

### **Enrejados de los Iardines.**

Por las Paredes, de las Rexas de las Cantinas, abaxo, estàn hechos vnos Enrejados, ò Zelosias de madera, dada de verde, en quien se ven enlazados, y entretejidos, Rosales, lazmines, Mosquetas, Naranjos, y Limones, que ofrecen sus flores, y sus frutos, sin que lo estoruen los frios Fauonios, y Zierços de la Sierra. Todo el año dura esta belleza, con muy poca diligencia de los que la cultiuan: que es grande aliuiio para el alma, que despierta la consideracion, y eleua el pensamiento à contemplar la hermosura del Cielo, que aqui por todas partes se mira retratada.

### **Escaleras.**

Entre estas Fuentes, y Quadros de vistosos Iardines, y floridos compartimientos, estàn doze Escaleras de Piedra, con sus Antepechos, Descansos, Grutas, y Nichos bien labrados, por donde se baja à la Huerta, y à vn Bosquecillo, que està à la parte de Oriente, frontero de los Aposentos del Rey: y que hazen grande adorno para esta Plaça.

### **Corredor de la Botica.**

Lo que le dà mas ostentacion, y magestad, es vn hermosissimo Corredor de docientos pies en largo [56 m.], y veinte [5,6 m.] de ancho, que à la parte de Poniente remata el Terraplano de los Iardines, y buelue à los cien pies [28 m.], caminando hasta juntarse casi con la Esquina de la Torre, haziendo tambien frente al Mediodia, y quedandose fuera del orden, y forma del Quadro de la Casa. Tiene dos ordenes de Columnas, de muy fuerte Piedra, y galanamente labradas: / [1657, fol. 95bis vº] das: las de abaxo son Doricas, las de lo alto Ionicas, siguiendo vna misma composicion: porque no son Arcos iguales continuados, sino con particulares Intercolumnios.

### **Portada, y Transito.**

---

*que mira hacia levante la cuesta está demasiado pendiente [...]" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454). Albert Jouvin de Rochefort: "[...] sus jardines a continuación y sus grandes viñedos por la parte que mira a la villa de Madrid [...] A continuación nos hicieron ver los jardines, los grandes estanques, las bellas fuentes y algunas figuras y estatuas de mármol entre todo aquello, que están bastante bien labradas" (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603 y 604). El embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael: "Todo ello está rodeado de un gran jardín, que contiene regueras, canales, árboles de forma extraña, y del que los frailes disfrutan." (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).*

\* Errata en la edición de 1657: aparece repetido el fol. 95, citamos como fol. 95bis y el reverso: fol. 95bis vº.



El primer orden Dorico, que està al suelo del Iardin, haze vna Portada que mira a Oriente, y responde con la Calle, que haze el Terraplano, arrimada à los Enrejados. Tiene vna Puerta de Arco, y à los lados quatro Columnas redondas, fuertes, que con Basa, y Chapitel, tienen de alto quinze pies [4,2 m.], y en el Intercolumnio, vn Nicho con su quadrado encima, y Pilastras à los lados. El buelo de la Cornixa sobre las Columnas, sirue de transito para passar desde vna Puertaventana, que està junto à la Botica, al Corredor alto, con Antepechos de Hierro, y Bolas de lo mismo. Aqui toman el Sol los Enfermos el Inuierno, y gozan en el Verano de los Iardines, y vistas espaciosas, y varias, que se descubren, por vna parte hasta los Montes, de mas allà de Toledo: por otras hasta los de Guadalajara: y de mas cerca, las dehesas de la Herreria, y Fresneda, y la Huerta del Castañal, y la de Casa.

#### **Huerta del Castañal.**

La del Castañal, que se vè à la parte del Mediodia, en la falda de la Sierra, que mira al Conuento: tiene cercada de vna Pared de Piedra, media legua en contorno; con mucha diferencia de Arboles, cuya fruta es de la mejor, y mas sana, que se halla. Repartidas algunas Fuentes, por sus Cuarteles, y Calles, y vn Estanquillo, para el riego, y frescura, y algunos arroyos, que baxando de la cumbre, entran por ella, y la bañan, y fertilizan. Aqui ay tambien vna Ermita, con vn Altar, donde està vna Pintura de San Geronimo antigua.<sup>2111</sup>

#### **Huerta del Conuento.**

La Huerta del Conuento, que està mas vezina à los Iardines, se vè repartida por sus Calles, y Cuarteles, con mucha variedad de Arboles, y hortalizas; cercada con vna fuerte, y bien labrada Pared, como vna Muralla, de mas de ocho mil pies [2240 m.] en contorno, contando lo que llamamos Bosquecillo, que mira al Oriente. Ay en ella quatro Puer- / [1657, fol. 96] Puertas grandes, y anchas, de orden Toscano, por donde entran, y salen coches muy holgadamente. Dentro, tiene vna Casa para los hortelanos, y vn Poço de nieue muy grande, y debaxo de vna Ventana de el Corredor, que mira à Mediodia, y del Antepecho del Iardin, en vna rinconada, que haze alli la buelta de los Nichos; se vè vn Estanque de Agua, para el riego de la Huerta, de famosa inuencion, y formacion.

#### **Estanque de la Huerta.**

Tiene de hueco, de Norte à Mediodia, docientos pies, y de Oriente a Poniente, ciento y quarenta. Es todo de Piedra, con cuydado labrada, suelo, y paredes: y por el contorno de su Quadro, corre vna Calle de doze pies de ancho, con sus assientos, y respaldares de Piedra, de cinco pies de alto: y à la parte de Oriente, que mira à lo largo de la Huerta, se leuanta vn Antepecho, con sus Baraustres, Peanas, y Bolas, sobre los terminos, y Pilastras, à trechos, de grande hermosura. En medio de este Antepecho, ay vna Escalera de quatro entradas, de lo bien entendido, y labrado, que puede hallarse de este genero; que dà al Estanque, no solo fortaleza, sino magestad, y adorno. Debaxo se haze vna Bobeda con su Puerta, por donde puede desaguar: y por toda aquella vanda, està repartidos Grifones grandes de Bronce, que

---

<sup>2111</sup> En los *Actos Capitulares*, el 27 de julio de 1649 se acuerda «que se hiciesse vna calle, desde la puerta de la guerta que mira al mediodía hasta el castañal, cortando para eso los árboles que fuesen menester para ello; y vino el conuento en que se hiciesse dicha calle» (MANRIQUE, 2004, p. 704).

arrojan con toda fuerça el agua en vnas Pilas de Piedra, y de alli por sus regueras, và à dar à los Arboles, y hortalizas de la Huerta, diuidiendose por los Cuarteles, con harto deleyte de los que lo miran.

#### **Estanque.**

Otro Estanque, ò Alverca de agua, ay en el Bosquecillo, à la parte de Oriente, de prouecho tambien para la frescura, y riego de las Plantas.

#### **Edificios del Contorno<sup>2112</sup>.**

De esta suerte, està adornado, y cercado todo el quadro de la Casa, por las quatro Fachadas, con la diferencia de Plaças, Iardines, Fuentes, Huertas, y Estanques, que parece vn Parayso. Fuera de esto, aquellos Edificios, que se vèn en la Estampa, mas à fuera de las Plaças, vnos al Mediodia, y Poniente, y otros al Norte, son muy de ver, y siruen para muchas cosas.

El / [1657, fol. 96 vº]

#### **Claustrillo de la Botica.**

El primer Claustrillo, que se descubre al Mediodia, està consecutiamente al Corredor, que deciamos, y sirue à la Botica, repartido en ocho Pieças, en que se vèn estrañas maneras de Distilatorios, nuevos modos de Alambiques; vnos de Metal, otros de Vidrio, con que se hazen mil pruebas de la naturaleza en los mismos naturales, desentrañando à fuerça del arte, y del fuego, sus virtudes, y secretos marauillosos<sup>2113</sup>.

#### **Passadizo.**

Desde este Claustrillo, que por de fuera haze vna vistosa Fachada, de orden Ionico; và vn Transito, ò Passadizo de cien pies de largo, à manera de Galeria, del mismo orden, con Ventanas à vna, y otra parte, hasta llegar à la Casa, que llamamos Compañã: y por debaxo atrauiessa el camino ordinario, para estos Pueblos de la Comarca, dexando abierta vna Calle con siete Arcos, de Architectura, que corresponde à la nobleza de lo demas.

#### **Claustro de la Compañã.**

Lo principal de la Compañã, es vn Claustro grande quadrado, de docientos pies [56 m.] por cada Lienço, con Columnas Quadradas, y Zocos en lugar de Basas: y lo mismo es en los Chapiteles. El Andito desde ellas à la Pared, es de onze pies [3,08 m.] de ancho: y por todo su contorno se hazen sesenta Arcos fuertes, quinze por cada lado, y otras tantas Ventanas en el segundo orden: y luego sobre vna Faja, cargan los Texados de Pizarra, todo en tan buena proporcion, y altura, y con tan ajustadas medidas, que dentro del orden rustico, no sè que pueda hallarse Architectura mas excelente. En medio tiene vna Fuente muy abundante, y copiosa: y Escaleras en los Lienços, para subir, y baxarse diuersas Pieças, que se contienen en su Caxa.

#### **Hospederia.**

---

<sup>2112</sup> Juan de Mariana: "*Presenta además junto á él muchos edificios que vienen á constituir un pueblo, sobre los cuales no creemos deber decir una palabra.*" (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 555).

<sup>2113</sup> El embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael: "*Hay también un gran número de almacenes y de locales para los medicamentos, los ungüentos, las bebidas y las aguas.*" (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

En el Paño de Oriente, que mira al Conuento, tiene Celdas altas, y baxas, para todo genero de Huespedes.

#### **Enfermeria.**

En el de Mediodia tiene diuersas Quadras en lo alto para los Enfermos: vna donde se curan los Niños del Seminario: otra para los de la Hospederia: y otra para los Criados, y para los Pobres, y todas con curiosidad, y lim- pieça, / [1657, fol. 97] pieça, y tienen los de ellas, Altares en los Testeros, donde pueden oyr Missa desde las Camas, los que està con la enfermedad impossibilitados de leuantarse.

#### **Zapateria.**

Abaxo en este mismo Lienço, està la Zapateria, con algunas Pieças suficientes para los menesteres de este Oficios; vnas, donde trabajan los Oficiales; otras, donde se guarda el Calçado; que participan hasta los mismos Pobres, à quien se haze de este genero considerable limosna.

#### **Refectorios de la Compañã.**

Mas adelante ay vn Refectorio grande, con Mesas por el contorno para los Criados; y debaxo de este, ay otro para los Peregrinos, y Pobres.

---

[1681, fol. 94 v<sup>o</sup>]<sup>2114</sup>

[...] que ocuparon tambien los Religiosos, y Seminarios en el incendio.

---

En el de Poniente, ay otras habitaciones, y Dormitorios para la gente de seruicio.

---

[1681, fol. 94 v<sup>o</sup>]<sup>2115</sup>

[...] Los quales siruieron tambien.

---

#### **Panaderia y Molino<sup>2116</sup>.**

En el del Norte està las Troxes del Trigo; vn Molino de Agua con dos Piedras: Troxes de Harina, Hornos, y Pieças donde se Amasa, y està dos Zedaços, que à vn mismo mouimiento dan Harina para

---

<sup>2114</sup> *Idem*: 1698, fol. 109v<sup>o</sup>.

<sup>2115</sup> *Idem*: 1698, fol. 109v<sup>o</sup>.

<sup>2116</sup> El embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael recuerda el molino entre otras dependencias auxiliares del monasterio: “*Alrededor de esa iglesia se extienden todos los edificios que les son necesarios para la alimentación de los habitantes y de los que allí residen: molino para moler el trigo, cocina, taller para curtir pieles y todas las instalaciones de los pueblos civilizados.*” (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

quatro diferencias de Pan: y todo esto en tan poco espacio, y tan cumplido, y acomodado, que no se puede desear mejor.

### **Oficios de la Compañía.**

Despues de este Claustro grande, y de sus cumplimientos; ay otros Edificios en mas baxa forma, donde tambien ay Patios, Cobertizos, Corrales, Cauallerizas, Herrerías, y vna Tenería de las buenas de España; con otros muchos Oficios necessarios, en vna Casa como esta, grande, y puesta en vn Desierto.

### **Oficios de Palacio<sup>2117</sup>.**

Las otras Casas, que se vèn à la parte, y Fachada del Norte, distan del Antepecho de la Plaça, veinte pies [5,6 m.], y con vna Calle, que se haze entre las dos, de treinta pies [8,4 m.] de ancho, responde esquina con esquina, el Quadro del Conuento con ellas. Tienen vna infinidad de Aposentos, donde se assientan (quando vienen aqui las personas Reales) muchos Oficios de su Casa, Ministros, y Oficiales de ellos: y tambien Caualleros principales de la Camara. Està la Fachada con sus Puertas, en buena correspondencia, labradas de Cantería, como lo demas de la Fabrica: y tres / [1657, fol. 97 vº] tres ordenes de Ventanas, conforme à los Quartos; y los Texados de Pizarra.

### **Patios.**

Por de dentro està diuidida cada vna de estas Casas, en tres Patios, con Soportales, y Pilares quadrados, que dan luz à las Oficinas, y hazen diuersos apartados, de mucho desahogo, y realeza.

### **Capilla del Sitio<sup>2118</sup>.**

En la parte que mira al Poniente, se hizo dentro del mismo Quadro, vna Capilla suficiente, con su Campanario de Piedra, bien labrado, donde los Oficiales, y Criados de esta Casa, y Fabrica, que viuen en otras Casas, que estàn mas arriba, y Ministros de la razon, y quenta, y otros Criados del Rey, oyen Missa, y Sermon, y se les administran los Sacramentos. El Altar Mayor, de tres que tiene la Capilla, es del glorioso Martir San Lorenço, donde està pintado en su Martirio, de mano de **Federico Zucaro**.

---

[1681, fol. 95]<sup>2119</sup>

---

<sup>2117</sup> Se trata de las dos Casas de Oficios trazadas por Juan de Herrera para el servicio de la corte y cuyos volúmenes alineados con la fachada norte del Monasterio servirán de embrión y modelo para el futuro ordenamiento urbano del Real Sitio. Antoine de Brunel las menciona: *“al salir de la avenida, se encuentra una plaza larga, en la que no se ven más que puertas pequeñas, para, atravesándola, pasar a dos cuerpos de edificios que son como las oficinas y alojamiento de la gente de la corte”* (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285). También François Bertaut: [...] *costeando la fachada del lado del norte, que es como una calle muy ancha, donde hay edificios bastante bonitos, hechos para hospederías, pero que no están habitados por nadie [...]* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454).

<sup>2118</sup> Fray Antonio de Villacastín no se olvida de recordar su participación en la construcción de la capilla de laborantes, instalada en una de las crujías de la segunda Casa de Oficios : *“Año de 1595, á 18 días de mayo, se posó el Santísimo Sacramento en la capilla nueva del Sitio, siendo prior desta Santa Casa de San Lorenzo el Real el padre fray García de Santa María, profeso de San Bartolomé de Lupiana el Real, y obrero fray Antonio de Villacastín, viviendo el rey don Felipe II deste nombre, que fue maestro fundador y señor, porque hasta ahora estuvo en otra capilla que se quitó para hacer los edificios de la casa de los Oficios de la Casa Real”* (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 64). La primitiva capilla que menciona Villacastín se apreciaba en el dibujo del Monasterio en construcción conservado en Hatfield House.

[...] Aquí, y en los Oficios se guardaron las Reliquias, Pinturas, y Alajas de la Casa, quando el incendio.

---

### **Plaça.**

En el otro extremo, que mira al Oriente, se haze vna buena Plaça, casi quadrada, con la Pared de estas mismas Casas, y con las de los Nichos, y otros Antepechos de Piedra, ò Pretiles, que à la parte de Leuante hazen vnas Puertas.

### **Calle de los Alamos<sup>2120</sup>.**

Por ellas se entra à vna Calle larga, de espesos, y niuelados Olmos, con dos hileras por cada vanda, que camina vn quarto de legua hasta el Pueblo: y vn poco antes se remata en vna Plaça coronada de los mesmos Arboles, y alli vna Fuente abundante, que la refresca, y acompaña. Vamos siguiendo esta Calle, y alexandonos mas, para que veamos en lo distante, otras grandezas de esta Marauilla, que ya en lo de cerca, no tenemos en que detenernos cosa considerable.

### **Lugar del Escorial<sup>2121</sup>.**

Passando de la Villa del Escorial, que muchos siglos fue Aldea olvidada, aun de los Escruianos, y Alguaziles de Segouia, hasta que creció, y medró, con la presencia de los Reyes, y llegó à dar vulgarmente nombre à esta Marauilla<sup>2122</sup>: se buelue à entrar en otra Calle de Olmos, que responde por sus nieues, y

---

<sup>2119</sup> *Idem*: 1698, fol. 110.

<sup>2120</sup> El 28 de enero de 1571 el Prior fray Hernando de Ciudad Real informaba a Felipe II de que «Las hoyas de la calle que va de esta Villa al Monasterio están las más abiertas, y buena parte de ellas plantadas, y se van prosiguiendo, y así en el parque de la Fresneda como en la plantía del Monasterio, se pondrá toda diligencia» (AGS, Casas y Sitios Reales, Obras y Bosques, Legajo 1, fol. 105, en MODINO, 1985, vol. II, p. 29). Juan de Mariana: «Solo añadirémos ya que en el camino que conduce desde el monasterio á la antigua aldea hay dos hileras de olmos que impiden en verano el paso de los rayos del sol y hacen por lo tanto más agradable el paseo para trasladarnos, ya de la aldea al monasterio, ya del monasterio á la aldea.» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 555). François Bertaut en su *Diario del viaje de España* de 1659 menciona la avenida de olmos que conducía al monasterio: «Se sube allí desde el pueblecillo de El Escorial por una avenida de olmos bastante bella [...]» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454). También Albert Jouvin de Rochefort menciona la calle de olmos tanto a la llegada como a la salida: «El Escorial es un pueblo, desde el cual hay una avenida de cuatro filas de olmos, hasta el convento de San Lorenzo de El Escorial [...] nos volvimos al pueblo por aquellas grandes avenidas que forman un hermoso paseo [...]» (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 603 y 604). Lo mismo Madame d'Aulnoy: «Llegamos allí por una larguísima avenida de olmos, plantados en cuatro hileras de árboles.» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>2121</sup> Curiosamente Santos no menciona aquí la iglesia parroquial de San Bernabé en la Villa de El Escorial a la que solo se refiere en el discurso XVII para referir su coste, *vid.* SANTOS, 1657, I, XVII, fol. 103vº.

<sup>2122</sup> El padre Juan de Mariana en su obra *De rege et regis institutione* comienza la descripción del monasterio haciendo referencia al pueblo de El Escorial: «[...] una aldea, ayer desconocida, y hoy celeberrima, llamada Escorial [...] Lejos de ser elegantes las primeras casas de esta aldea estaban rudas y toscamente trabajadas, cosa nada extraña cuando sabemos cuán incuriosos son en edificar los labradores, que atienden mucho á la utilidad y poco al ornato.» (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 552). Fray Antonio de Villacastín en sus *Memorias* comenta sucintamente la llegada de los primeros jerónimos al lugar de El Escorial en 1562: «Posaron luego que vinieron en una casa que después se compró en el lugar del Escorial, aldea y jurisdicción de Segovia, al cual lugar en el año del nacimiento de nuestro Señor de mil y quinientos y sesenta y cinco, en el mes de marzo de dicho año, se hizo villa y se le agrandaron los términos. Después esta casa se hizo hespital para los pobres y laborantes» (VILLACASTÍN [c.1595] 1985,

miras, con la primera, sin dis- / [1657, fol. 98] discrepar vn punto, y se vâ continuando otro quarto de legua, hasta llegar à la Dehesa de la Fresneda, donde antes auia vn Pueblo pequeño, y aora se vè vn hermoso Parque, poblado de diuersas Plantas, y Flores, y lleno de Fuentes, Iardines, y Estanques, de grandisssimo recreo.

### **Fresneda<sup>2123</sup>.**

Està todo cercado de Paredes de Piedra de ocho pies [2,24 m.] de altura: y tendrà en contorno quatro mil passos y mas. Diuersas Puertas de Architectura Rustica, ofrecen la entrada por diferentes partes: y apenas se entra, quando se propone à los ojos la mayor variedad que puede apetecerse para su objeto alegre. Multiplicadas Calles de Arboles, por vna parte, y otra, combidan con su frescura, y sombra, à caminar, vnas à las Caserías, que ay en medio, otras à los Iardines, y Estanques, tan iguales, y hermosas, que por mas que se dilatan, nunca cansan; siempre diuieren. Van formando, entre vnas, y otras diuersos Cuarteles de Plantas fertiles, que à su tiempo dan colmados, y crecidos frutos: y dentro de las Paredes, ay tambien buena parte de Bosque, y Campo, donde se recoge, corre, y paze la Caza de los Conejos, que suele multiplicarse mucho. Quien huuiera de referir lo que aqui se vè con estilo Poetico, buena ocasion tenia de dexar correr la pluma, y el ingenio, y vsar de todos los colores Retoricos, à vista de tantos, como tiene este Parque, en Flores, en Aues, en Arboles, y Frescuras: mas yo me contento con dezirlo con esta llaneza, de que he vsado hasta aqui, porque lo demas no es de mi profession.

---

p. 42). Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, la villa de El Escorial será el lugar de hospedaje de los visitantes del monasterio, al respecto Jehan Lhermite nos ofrece un testimonio de primera mano de su visita de 1596 en compañía del Conde de Berlaymont y su séquito, tras pernoctar en el pueblo: *“donde encontramos la mesa puesta y los aposentos preparados para todos, y allí fuimos muy bien tratados por orden y voluntad de Su Majestad.”* a la mañana siguiente suben a pie al monasterio en donde *“nos entretuvimos hasta el mediodía, cuando, forzosamente, nos hizo bajar [el prior] al pueblo donde estábamos alojados y se nos había preparado una cena copiosa; y como todavía nos quedaban varias cosas por ver, subimos directamente al claustro, donde visitamos casi todo lo que nos faltaba”*. (LHERMITE [1596] 2005, p. 269).

<sup>2123</sup> A primeros de enero de 1596, Jehan Lhermite visita la Fresneda en compañía del Conde de Berlaymont y su séquito, compuesto por el marqués de Falces, el vizconde de Esclay, el sobrino de éste, y don Sancho de Leyva, gobernador y capitán general de Cambray: *“[...] por la mañana muy temprano, salimos para ir a ver la Fresneda, que es una casa pequeña de recreo que estos monjes tienen muy cerca de allí, a la que, siguiendo las órdenes de su prior, acostumbran a ir por turno para descansar; es esta casita muy agradable durante el verano y crecen en sus alrededores muchos y bellos frutos; tiene también estanques, que en esta estación estaban helados y sobre ellos nos deslizamos rodando sobre nuestros patines de Holanda. Allí el Conde y todos estos señores se divirtieron mucho y nosotros también nos entretuvimos desde las primeras horas de la mañana hasta las nueve, que era la hora más indicada para subir al claustro, que estaba situado en lo alto. Pasamos por nuestras habitaciones, donde tomamos un copioso desayuno y después subimos andando al claustro, que estaría a un cuarto de legua de allí, y llegamos a una hora muy buena, pues la misa mayor no había empezado todavía.”* (LHERMITE [1596] 2005, p. 268).

Seguramente Jacobo Sobieski se refería a La Fresneda cuando anotaba en su *Diario* que *“En la proximidad del Escorial está establecido un lugar de diversiones poco común”* (SOBIESKI [1611] 1999, vol. III, p. 188). François Bertaut en 1659 también se refiere a La Fresneda cuando, tras lamentarse de la falta de jardines junto al monasterio, anota: *“[...] abajo, sin embargo, y hasta bastante lejos, hay una especie de parque donde hay algunas avenidas y un estanque, según me pareció; pero como había nieve en muchos sitios, aquello, al llegar allí, no me pareció muy hermoso.”* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454).

**Granja.**

En medio de toda esta belleza, està vna Granja, ò Casa de recreacion para los Religiosos, à donde, segun el estilo de la Orden, van dos vezes al año, à recibir algun aliuio de sus continuos trabajos, Obseruancias, Clausuras, Coro, Silencio, Leccion, Estudios, y Oracion perpetua. Era antiguamente esta Casa de vn Mayorazgo, y porque vn buen pedaço del Edificio no se perdiesse, quiso el Fundador se acomodasse junto con èl vn Claustro exce- len- / [1657, fol 98 vº] lente, con Columnas de orden Toscano, cubierto todo de Piçarra: y que se formassen en vno, y otro veinte Celdas, y otras Pieças comunes, que aora se han reparado, y adornado mucho: vna Capilla con quatro Altares, para dezir Missa los Monges: y dos Refectorios, ò Salas, con su Cozina, todo muy acomodado, y bien dispuesto.

**Iardin.**

A la parte del Mediodia no se cerrò este Claustro, sino que tiene vna Rexa de Hierro larga, con vnos Pilares à trechos, en que se sustenta vn Cornisamento, por donde se descubre à la otra parte, vn Iardin harto gracioso, diuidido en tres quarteles, de lindos Compartimientos, y Lazos, y vna Fuente en medio, que refresca y alegra sus Plantas, y sus Flores.

**Casa Real.**

Encima de este Iardin, y de vn Terraplano, con su Antepecho, que le termina al Mediodia, està vna Casa, que sirue de descanso, y Aposento à las personas Reales, quando quieren yr à entretenerse vn rato en aquellas amenidades.

**Capilla.**

Al Oriente, algo apartado de aqui, està vna Capilla, que quedò de la Iglesia Antigua del Lugarillo, bien reparada: y lo demas està en forma de Cementerio: donde, por la memoria de los que alli estan sepultados: se dize Missa todas las Fiestas, y otros dias del año.

**Iardin grande.**

Frontero la Granja, à la parte del Norte, se haze otro Iardin grande, cercado con Pared de Piedra, donde ay grande variedad de Arboles, Frutales, y Parrales por el contorno, y otras Plantas, Yeruas, Flores, en sus Quarteles distintos, de mucho deleyte, y alegria.

**Fuente.**

A vn lado està vna Fuente cubierta con maderamiento, y Chapitel Empiçarrado, donde se enredan diferentes Arbustos, que parece quieren entrarse por alli, à gozar de su corriente. Hazese vna Pila quadrada en medio, y en el centro se leuanta vn Pilar, que sustenta vna Taza, en que cae el agua, que brota, y sale à lo alto, haziendo caños de las flores / [1657, fol. 99] res de vn Ramillete fingido, que se leuanta en medio, esparciendola por todas partes, con igualdad, y hermosura.

**Iardines.**

Sin este ay otros Iardines en este Parque, de mucha variedad, y al contorno de la Granja, es todo Arboledas, y Verdor, y singularmente Fresnos, que le dieron el nombre: y lo que mas ay que ver, son quatro Estanques, donde se recoge mucha Agua, y mucha Pesca.

**Estanques.**

El primero, y el menor està junto à la Casa, y tendrà noucientos pies [252 m.] en contorno, con Isleta en medio, Plantada de Arboles, que la hazen sombra, y vna Puente nueuamente hecha, para passar à ella à gozar de su estancia, en el descanso de los Poyos que la cercan.

#### **Estanque de la Isleta.**

En tercero Estanque, es mayor que los dos doblado, que tendrà quatro mil pies de rodeo, en medio tiene vna Isla hermosa quadrada, de cien pies por cada lado, con sus Antepechos, y assientos de Piedra bien labrada: y en el centro de la Isla, vn Cenador cubierto con su Chapitel de Pizarras, y las Paredes de enrejados, en que està entretexidos Rosales, Iazmines, y Madreseluas, haziendo hermoso, y deleytable acompañamiento. Al rededor dèl, se diuide en Calles, la Isleta, tan rebueltas, y intrincadas, que parece Laberinto. Texense en los enrejados, las yerbas adoríferas, y plantas: ayudan mucho los Quadros, con sus Lazos curiosos, y Compartimientos, à dificultar al gusto, la salida de aquel Iardin, segun le prenden, y roban: aqui se entra con vn Barco, que dà ocasion gustosa, con sus Remos, à andar todo lo que se explaya el agua.

#### **Estanque alto.**

El quarto Estanque, es aun mayor que este: parece vn Mar, diuidele vn Paredón fuerte, por donde se comunica el agua de vno à otro, y aun a todos los demas la comunica, que / [1657, fol. 99 vº] que es muy grande, y con su caudal, en los años mas esteriles, se riega bastantemente esta Dehesa, y Granja, por Cazeras repartidas en su dilatación, que van à dar à los Quarteles de Arboles, y Iardines, y à los Prados, y Calles, con que todo està fresco, y apacible: y à no auer sido tanto el descuydo en los tiempos passados, con que se deshizo mucho de su amenidad, y belleza: fuera siempre esta recreacion, tan estimable, y entretenida, como las mas celebradas.

#### **Caça Real.**

Demas de esto, que està cercado de Paredes altas, ay otras muchas Cercas de Paredes baxas en esta Dehesa, de à legua en contorno, por donde se vèn passar Liebres, Conejos, Venados, Iaulies à manadas, como dixe al principio, que andan por todo el irccuitu [sic: circuito] del Bosque: propio entretenimiento de Reyes.

#### **Dehesa de la Herreria.**

La Dehesa de la Herreria, que està mas cerca de las paredes de la Casa, con no tener el arte, y compostura de la Fresneda, la aientaja, en la hermosura que le diò naturaleza; y es mayor en ella el prouecho de la Leña, del Pasto, y de la Caza. Ay tambien por el contorno del Bosque, que es muy grande, otros muchos pedaços de Edificios, Arboledas, y Prados, que siruen mucho à la pompa, y adorno exterior de esta Marauilla, no me quiero detener en ellos, por yr à lo principal, y por no alargar mas este Discurso.



## DISCURSO XVII.

### De las Granjas del Quexigal, y San Saturnino: y de Nuestra Señora del Parraces, y Santo Thome del Puerto, Casas de este Conuento, y de lo que costò esta Fabrica\*.

PVES He dicho hasta aora, con la breuedad possible, quanto nuestro gran Fundador Philipo Segundo hizo, en la Fabrica de esta Marauilla, y quanto se vè en / [1657, fol. 100] en su contorno: no quiero dexar en silencio, lo que està mas apartado, para que se alarguen las noticias, à todo lo que se alarga su grandeza, y à lo que es para el sustento, y gasto de este Conuento<sup>2124</sup>.

#### Dehesa del Quexigal<sup>2125</sup>.

En la Dehesa del Quexigal, quatro leguas de aqui, y dos de San Martin de Valde-Iglesias, donde se cortò mucha madera de pino, para esta obra, desmontando alguna parte, que cogeria como vna legua en circuitu, de buen terruño: hizo este gran Principe plantar vna Viña, y edificar vna Casa, para guardar sus frutos, que es de las mejores heredades que tiene España. Repartieronse las vides por sus Quarteles, y

---

\* Para la composición de este discurso, Santos condensa los discursos XX y XXI del libro IV del padre Sigüenza, en los que respectivamente abordaba. SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 408-417: «La viña y casa del Quejigal, San Saturnín, Nuestra Señora de Párraces, Santo Tomé del Puerto, casas de este convento». Santos une en el mismo discurso el apartado sobre el coste de la obra al que Sigüenza había dedicado de forma específica el discurso XXI.

<sup>2124</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 408: «No sufre la verdad de la historia encubrir ni callar cosa ninguna, y ya que me ofrecía dar cuenta en esta de todo cuanto nuestro gran fundador Felipe II hizo en esta fábrica o por su ocasión en otras partes, pues he dicho lo que está por este contorno, tengo que decir ahora lo que está más apartado, pues también fue fábrica suya o merced que nos hizo para ella».

<sup>2125</sup> La donación de la dehesa del Quexigal a los jerónimos laurentinos se recoge en la clausula cuatro de la *Carta de Fundación y dotación* (1567) de Felipe II, *Vid.* ZARCO, 1987, pp. 120-121. En ella se refiere que el término pertenecía a la villa de Cebreros, situada a ocho kilómetros, en la provincia de Ávila. El 3 de marzo de 1564 se fecha la carta de venta a los jerónimos por parte del propietario de la dehesa Diego de Villalba, por 30.000 ducados. El 16 de julio de 1565 fray Juan del Espinar tomo posesión de la finca en compañía de Andrés de Almaguer en calidad de Alcalde Mayor de la Villa de El Escorial. El mismo año los jerónimos adquieren también la dehesa de Navalunga, colindante con el Quexigal, que compran a su propietario Juan Vázquez Rengifo. El 21 de junio de 1566, se fecha la carta de privilegio y merced por la cual Felipe II aparta a ambas dehesas de la ciudad de Ávila y entrega a la jurisdicción del Alcade Mayor de la Villa de El Escorial, *Vid.* ZARCO, 1987, pp. 121-122. En las *Adiciones* a la *Carta de Fundación* (1592): «[...] se ha de añadir, con las casas y bodegas y lagares y venta que después de la compra se han edificado por mandado de Su Majestad, y con las viñas y árboles frutíferos que se han plantado y cercado, y con la exención de la jurisdicción y rentas eclesiásticas que a instancia de Su Majestad se han concedió al dicho Monasterio por autoridad apostólica, y con unas casas y cinco pedazos de viña que se compraron de los dichos Villalbas con la dicha dehesa en la villa, y término de Cebreros y del Hoyo» ZARCO, 1987, pp. 232-233. Al margen de que el lugar, que ya se menciona en el *Libro de la Montería* de Alfonso XI, aludéndose a «los palacios del Quexigar», fuera conocido por el propio Felipe II durante sus vistas al monasterio de Guisando, la compra de la dehesa fue un empeño instigado por los propios jerónimos ya desde 1562. Así se desprende de una carta del prior fray Juan de Huete a la que responde el rey con dudas acerca de la posibilidad de hacer frente al coste estimado de la dehesa «[...] mas hecho lo de la Fresneda que yo tengo por más necesario», citado en SÁNCHEZ MECO, 1993, p. 59.

Calles, y por los Lindes de ella pusieron Oliuos. Està cercada toda con vna Pared de Piedra de siete pies de alto, fuerte, y durable<sup>2126</sup>.

#### **Edificio.**

El Edificio de la Casa es de calicanto, y ladrillo. Tiene vn Patio grande, con Pilares, y Corredores, por dedentro, al Mediodia, y otro pedaço al Oriente, tan capaz, y de tan buenos Aposentos, que pueden aposentarse alli las Personas Reales, con toda comodidad<sup>2127</sup>.

#### **Lagares.**

Ay tambien en ella, Lagares, y Bodegas bastantes, assi para el Vino, como para el Azeyte, y para todo lo que alli puede cogerse, que aunque es grangeria, que entre Religiosos no auenta mucho, y mas administrandose todo por Criados, trae à lo menos consigo abundancia, y no se siente escaseza, ni mendiguez<sup>2128</sup>.

#### **Capilla.**

Ay tambien fuera de la misma Casa, vna Capilla de vna Iglesia antigua, que alli auia en vna Poblacion pequena, que se llemaua el Quexigal, como la Dehesa. Conseruase alli la Pila del Bautismo: y aunque cae en el Obispado de Abila: por la vnion que se hizo à esta Casa, es tambien como ella, Nullius Dioecesis<sup>2129</sup>.

#### **Granja de S. Saturnino.**

Caminando àzia Toledo, à la otra parte de estas Sierras, cinco leguas de este Conuento: ay otra Heredad suya, que se llama San Saturnino, por vna Hermita que està alli, de mucha deuocion, del mismo

---

<sup>2126</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 408-409: «En la dehesa del Quejigal de donde se cortó tanta madera de pino para esta obra, se echó de ver, desmontando alguna parte, daba el terreno muestras de que si se cultivaba sería bueno para viña, porque en una pequeña prueba que allí se hizo, plantando alguna partecilla, respondió bien para este intento [...] le pareció al Rey se podía hacer allí una cosa de mucho provecho para el sustento y gasto en este convento, y así determinó se plantase allí una buena viña. Demontaron como circuito de una legua, y fuese plantado de vides, repartiéndolo por sus cuarteles y calles, y por las lindes de ellas pusieron olivos [...] Cercóse toda la viña al derredor con una pared de piedra seca, que tiene seis o siete pies de alto».

<sup>2127</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 409: «El edificio de la casa es de cal y canto y ladrillo. Tiene un patio grande, aunque no es cuadrado ni con pilares, ni corredores más de a la parte que por dentro mira al Mediodía, y otro pedazo en la que mira al Oriente; mas es tan capaz y de tan buenos aposentos, que cuando van allí las personas reales tienen donde aposentarse y estar bien acomodados [...]».

<sup>2128</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 409: «[...] se vino a fabricar una grande y hermosa casa con muchos aposentos, lagares y bodegas bastantes, así para el vino como para el aceite y para todo lo que allí puede cogerse [...] La heredad es de las mejores piezas que se sabe en España, aunque estas cosas de granjería, cosechas y labranzas no son para religiosos ni gente tan recogida, y administrándose todo por criados, se salen, como dicen, comido por servido, y traen poco más provecho que la costa; mas como a los que no dan no escogen y las granjerías, ya que no aventajan, traen a lo menos consigo abundancia y no se siente escasez ni mendiguez».

<sup>2129</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 409: «Hay tambien una capilla fuera de la misma casa, que son las reliquias de una iglesia antigua que allí había, en una población pequeña que, tomando el nombre de la dehesa o la dehesa de ella, se llamó del Quejigal, y así se conserva la pila del Bautismo. Y aunque cae en el obispado de Ávila, por la unión que se hizo a esta casa es también *nullius dioecesis*».

Santo, à donde acuden los lugares comarcanos, en tiempos necessitados, à pe- / [1657, fol. 100 v<sup>o</sup>] pedir agua al Cielo, por su intercesion, y particularmente sientes su fauor los que padecen de los oídos<sup>2130</sup>.

#### **Rio Alberche.**

Desemboca por aquella parte el Rio Alberche, de entre los Riscos de vna Sierra, y caminando mansamente àzia Escalona, y Talavera, và haziendo vn Soto de mucha frescura, y Arboleda: y torciendo el curso, dexa cercada por la parte del Oriente, y Mediodia, vna Dehesa, donde ay Encinas, Viñas, y Oliuos, que tendrà en contorno dos leguas<sup>2131</sup>.

#### **Casa.**

Cerca del Rio està sentada vna Casa de mucha capacidad, con sus Galerias, de donde se descubre la Campiña: y otras habitaciones, y aposentos, assi para el Administrador, que es en estas Granjas, de ordinario vn Religioso, como para los Criados, y Labradores<sup>2132</sup>.

#### **Lagares.**

Aqui ay tambien, Bodegas, y Lagares, donde se exprimen, y se guardan los frutos, que dà la tierra, segun la disposicion de los años, y el cuydado de la labor, que en esto no puede auer cosa fixa<sup>2133</sup>. Comprò la Casa esta Heredad al Conuento de Nuestra Señora de Guadalupe: y aunque no la diò inmediatamente el Fundador, la reconocemos por dadiua suya, que en buena filosofia, quien dà el ser, y la forma, dà todo quanto de alli se deriua<sup>2134</sup>.

#### **Ribera de Xarama.**

Tambien tiene otro pedaço de tierra quatro leguas de Madrid, en la Ribera de Xarama, junto à Aranjuez, de los mas fertiles que ay en el Reino de Toledo. Despues de ser mucho el Pasto, es tanta la Caça de Conejos, que parece algunos años, que los Céspedes de aquel suelo, se conuierten en ellos. El Ganado que alli se cria, es brauo, arisco, fuerte, ligero, especialmente lo vacuno, de donde son famosos en España los Toros Jaramenos: que el Taray, que produce la Ribera, por ser tan abridor, y criar tan pura sangre, los

---

<sup>2130</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 409-410: «Tiene esta casa otra heredad cinco leguas de aquí, bajadas todas las faldas de estas sierras, caminando hacia Toledo. Llámase San Saturnín, por una ermita que esta allí de mucha devoción del mismo santo, y toda aquella gente comarcana – Aldea del Fresno, Méntrida, la Villa del Prado y otras- acuden allí de ordinario en tiempos necesitados de agua a pedirla al cielo por intercesión del santo, y particularmente sienten su favor los que padecen de los oídos».

<sup>2131</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 410: «Está allí junto una buena casa, asentada junto adonde el río Alberche desemboca de entre los estrechos y riscos desde tierra, y desde allí camina mansamente a Escalona y a Talavera, donde el río Tajo lo recibe en su seno; hace allí un soto de harta frescura con mucha arboleda, y torciendo el curso deja cercada, por la parte de Poniente y Mediodía, una dehesa donde hay encinas, viñas y olivos, aunque todo ello en contorno no tiene dos leguas cabales».

<sup>2132</sup> Todo este párrafo es nuevo de Santos, sobre la casa Sigüenza solo dice que es «buena» y no menciona las galerías.

<sup>2133</sup> Todo este párrafo es nuevo de Santos, Sigüenza no hace mención a las bodegas y lagares.

<sup>2134</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 410: «Esta heredad, aunque no la dio el Rey, nuestro Fundador, a las inmediatas, sino que la compró la casa al convento de Nuestra Señora de Guadalupe, lo reconocemos todo por suyo y de su mano, pues, según buena filosofía, quien da el ser y la forma da todo lo que de allí se deriva».

haze briosos, y indomables, como el azedo de la Zeuada à los Cauillos Andaluces, que les dà aquella ligereza, y fuerça celebrada entre todos los Brutos de este genero<sup>2135</sup>.

#### **Abadia de Parrazes<sup>2136</sup>.**

Mas la mejor, y de mayor autoridad, que el pio, y san- to / [1657, fol. 101] to Fundador diò ès esta Casa, sin que de su hazienda pusiesse nada, fue la Abadia, y Casa de Nuestra Señora de Parrazes, que està cinco leguas de la Ciudad de Segouia<sup>2137</sup>. Ya refiere el Reuerendissimo Padre Fray Ioseph de Siguença, donde dixe al principio quienes fueron sus Fundadores primeros: lo mucho de su Antigüedad: como vino en poder de la Cathedral de Segouia, y despues hizo donacion de ella à vn Canonigo, que se quiso recoger alli con otros Compañeros, para viuir apartados del bullicio de la Ciudad, y de las ocasiones del mundo: y la confirmaron los Sumos Pontifices: y como vinieron passados algunos años à hazer profession perfecta con los tres votos essenciales, y la forma, y estado, era la Regla de San Agustin, y assi se llamauan Canonigos Reglares de San Agustin, y el Superior tenia titulo de Abad. Refiere tambien, como despues degeneraron de aquellos santos principios, de suerte, que fue necessaria la reformation: y que vltimamente viendo, que no bastaua, y que no auian ya quedado, sino dos, ò tres<sup>2138</sup>:

#### **Anexion de esta Abadia.**

El año mil y quinientos y sesenta y seis, à petición de nuestro Fundador, el Papa Pio Quinto concediò, se anexasse à este Real Conuento de San Lorenzo, para que estuuiesse alli el Colegio de los Monges, como de hecho estuuu algunos años: de cuya mudança se siguieron grandes bienes, en lo

---

<sup>2135</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 410: «En la ribera del Jarama, junto a Aranjuez, a cuatro leguas de Madrid, tiene otra dehesa y heredad que, aunque no es mucho el suelo, debe ser el más fértil pedazo de tierra que hay en el reino de Toledo en pasto y en caza de conejos; parece algunos años que los céspedes de aquel suelo se convierten en ellos. El ganado que allí se cría es fuerte, arisco, bravo, en especial lo vacuno, de donde han tomado nombre en España los toros jarameros; creo lo hace el mucho taray que produce la ribera, que, por ser tan abridor y criar tan pura sangre, los hace briosos e indomables, como a los caballos andaluces el acedo de la cebada les da aquella admirable ligereza y fuerza, sobre todo los de España».

<sup>2136</sup> Villacastín: «Párraces era de Canónigos Regulares y había Racioneros entrellos, y ya no vivían según sus antiguas costumbres, y siendo informado el rey don Felipe II, les quitó la casa y rentas con autoridad y con bulas de Roma, del Papa, y la dio al dicho Monesterio de San Lorenzo, y a ellos le dio sus equivalencias por sus días en pensiones, y otras cosas de sus rentas reales. Tomóse la posesión del dicho monesterio de Párraces principio del año de 1567 años, y en el dicho año, en el mes de abril, pidió el Rey en el Capítulo general que se hizo el dicho año, que señalasen veinte y cuatro frailes colegiales de la Orden, y fueron elegidos de diversas casas, y les posieron por rector al padre fray Francisco de la Serena, profeso de Talavera, y otros cinco frailes conventuales para los oficios y les dio Su Mag.t del rey don Felipe dos catedráticos de Teología, y uno de Artes y otro lector de Gramática para doce muchachos que mandó que estudiasen en la dicha Casa gramática, lo cual fuese todo proveido por las rentas del Monesterio de Sant Lorenzo el Real, y que estuviesen en el dicho monesterio de Párraces hasta tanto que en el Monesterio de Sant Lorenzo el Real se hiciesen edificios adonde pudiesen estar en el convento los dichos padres colegiales y catedráticos y muchachos seminarios. Fue la primera lección otro día después de San Lucas del año de 1567» (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, pp. 43-44).

<sup>2137</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 410: «Una de las mejores cosas que el pío y santo fundador dio a esta casa, sin que de su hacienda pusiese nada, fue la abadía y casa de Nuestra Señora Santa María de Párraces, y porque no solo es lo mas precioso y de más autoridad que tenemos [...]».

<sup>2138</sup> Vid. SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 410-414. Sigüenza conocía perfectamente el sitio e historia de Párraces ya que estuvo en el colegio, así lo refiere cuando dice: «En pocos años que allí estuvo el colegio (soy testigo de vista y uno de ellos)[...]».

espiritual, y lo temporal, que oy día se están experimentando: y al fin dize todo lo que sucedió, hasta que el Colegio se passò de allí à este Conuento, y se pusieron en aquella Casa doze Religiosos, sin el Vicario, que es la Cabeça, y muchas vezes ay catorze, todos debaxo de la obediencia del Prior de San Lorenzo, como si fuesse vna sola Casa<sup>2139</sup>.

#### **Conuento de Parrazes.**

La que habitan allí los Religiosos es bastante capaz, y el Claustro de muy buena Architectura, con Celdas, y viuiendas reparadas<sup>2140</sup>, para poder lleuar lo desazonado del Sitio, que es frigidissimo en el Inuierno, y de estremado calor en el Verano<sup>2141</sup>.

La / [1657, fol. 101 vº] [Iglesia, y Reliquias.] La Iglesia muy hermosa, y adornada<sup>2142</sup>, en quien tambien se guarda grande Tesoro de Reliquias: y vna Imagen de Nuestra Señora, de mucha deuocion, y antigüedad, con otras prendas de Santos, que al renouar la Iglesia, se hallaron en vna Caxa escondida en vno de sus Pilares, entre las quales ay vna de las Piedras que tiraron à San Esteuan Protomartir; estimable mas que los Diamantes<sup>2143</sup>.

---

<sup>2139</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 414-415: «[...] el año 1565 suplicó el Rey don Felipe al Para Pío IV, de pedimento de los mismo Canónigos, que se anejase toda la abadía a una iglesia de Madrid para hacerla colegial [...] Después, por consejo y acuerdo del Oidor Velasco, pareció más acertado, supuesto que no había sino dos o tres Canónigos profesos, sería mejor anejarla al convento de San Lorenzo, y se acomodase para que hubiese un colegio de religiosos de la misma Orden y un seminario de muchachos que estudiasen Gramática, porque pasarla a Madrid era ir de mal en peor. Concedióle de muy buena voluntad el Papa Pío V, sucesor de Pío IV, el año de 1566, como ya vimos arriba; no tengo que tornar a repetirlo, ni el fruto grande que de esta mudanza se ha seguido. Diré dos cosas solas: una de lo espiritual y otra de lo temporal [...] Después que el colegio se pasó allí a este convento, se hizo una Vicaría, donde estan otros doce religiosos sin la cabeza, y muchas veces catorce, y todos debajo de la obediencia del Prior de San Lorenzo, como si fuese una sola casa; de suerte que ninguna otra cosa nos divide más de sola la distancia y estas sierras que están en medio».

<sup>2140</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 414: «La casa y el edificio [...] se ha venido toda a hacer de nuevo, porque la tenían tal, que fue menester sustentarla con vigas y cuantos muchos años, y así se han gastado muchos millares de ducados en ella [...] Hicieron allí un claustro muy bueno el Abad y los Canónigos, con una escalera muy ancha, todo de piedra bien labrada, y como no sabían mucho del arte, no le dieron buenas medidas ni proporciones, ni aseguraron los asientos y trabazón de la obra como pide la razón del arte, y así se venía todo al suelo en poco más de ochenta años que ha se edificó; por esto fue ahora menester hacerlo poco menos de nuevo».

<sup>2141</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 415: «El sitio de esta casa, porque lo digamos todo (aunque a la postre), es inclemente, frigidísimo el invierno, de extremado calor en el verano, propiedad de malos aposentos, naturalmente melancólico, sin una fuente, los pozos muy hondos. Agosto y septiembre, notablemente enfermo [...]».

<sup>2142</sup> Sobre la iglesia de Párraces dice SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 411: «[...]la antigüedad de la iglesia muestra bien la barbarie y grosería de los tiempos, que no sé dónde tenían el juicio los que de aquella manera edificaban. Alguna imaginación me ha venido que no se edificó para iglesia, o que la hallaron así edificada de algunos judíos y que fue sinagoga suya, donde no tuvieron consideración a que hubiese altar en ella [...] se divide en cuatro naves o partes: dos en medio y dos a los lados; un orden de malos pilares sin arte y otra nave menor, no sé para qué [...] Lo demás del edificio (digo de aquello primero y antiguo), de la misma disposición o peor; unos cubos sin orden, sin proporción, poca luz, mejores para hornos que para vivir hombres, obra al fin hecha a caso».

<sup>2143</sup> Sigüenza no dice nada de la imagen de Nuestra Señora de Párraces, refiere las reliquias encontradas en los pilares de la iglesia pero sin especificar que fueran de San Estebán: SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 410-411: «[...] el año 1489, desenvolviendo un pilar que estaba junto a una capilla por donde se subía al púlpito, se halló en un hueco una caja pequeña con algunas reliquias de santos y dentro un escrito que decía: *Necessitas fecit hoc, anno millessimo sexto*. Y en otro pilar, que también deshicieron

### **Habitaciones.**

Ay muchas otras Pieças repartidas por la Casa, de las que son menester para viuienda de los Religiosos, y todo casi se ha hecho de nuevo, despues que se anexò à esta Marauilla.

### **Exercicios de los Religiosos.**

Guardase aqui tanta clausura, y obseruancia, como en la mas estrecha Casa de nuestra Orden: y tras esso, se acude con mucho cuydado à la enseñanza de los Pueblos de la Abadia, que son nueue, ya Predicando, ya Confessando, y haziendo todo lo que puede tocar al bien de las almas, y remediando sus necessidades con grandes limosnas<sup>2144</sup>.

### **Calidad de la tierra.**

La tierra es buena, y fertil de todo pan, aunque ya por la falta de Labradores, y malos temporales, es poco lo que se coge, respeto de la abundancia de sus principios<sup>2145</sup>.

### **Priorato de Santo Thome.**

Tambien pertenece à este Monasterio, el Priorato de Santo Thome del Puerto, que antes fue Abadia, y tenia Canonigos, mas ha de quatrocientos años. Es tradicion, que por auerse dado alli la vltima Batalla contra los Moros, que auian quedado en Castilla, cerca de la Festiuidad de este Santo Apóstol, se labró vna Hermita en su nombre: y que viniendo despues à poder de Canónigos Reglares la ensacharon, y edificaron alli vn pequeño Conuento, donde con el buen exemplo que dieron, se ganaron la aficion de los Reyes, que continuauan por alli, las idas, y bueltas, desde Castilla la vieja, à la nueua, y residian en Sepulueda, y Aranda, y en los lugares de aquella Comarca<sup>2146</sup>.

---

para alargar la iglesia y hacer la capilla que ahora tienen, hallaron otra caja pequeña de piedra cubierta con un lienzo, y en él un agujero por donde se lanzó un ratoncillo que se comió todos los títulos que tenían las reliquias [...] y en las gradas del mismo altar, que estaba junto a este pilar que se deshizo, se hallaron otras muchas reliquias».

<sup>2144</sup> Santos suprime las agrias críticas a los vecinos de la zona: SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 415: «Guárdase mucha religión, y tanta clausura y observancia como en la más estrecha casa de nuestra Orden; solo tienen no decir los maitines a medianoche; acúdesse con mucho cuidado a lo que toca al alma, predicar y confesar y enseñar a ser cristianos de veras, que, como siempre he dicho, no se estorba lo uno a lo otro. Con todo eso, no podemos tener contenta a aquella gente ingrata, diciendo que les traemos aquí toda la hacienda y el trigo [...]». *Ibid*, p. 414: «Cuando la Orden y colegiales religiosos de ella entraron en aquella casa, apenas había quien en aquellos pueblos de la abadía, que son nueve, supiese, no digo la doctrina cristiana, como la obligación del estado lo pide, mas ni aun las oraciones comunes [...]dejo aquí la gran limosna que continuamente se hace a los pobres, aunque, como ingratos, no lo sienten, y la crianza de tantos hijos que se han hecho religiosos y hombres doctos [...]».

<sup>2145</sup> Este párrafo es nuevo de Santos. Tanto la abadía de Párraces, como el priorato de Santo Tomás del Puerto, que Santos menciona seguidamente, fueron destinadas por los jerónimos a la explotación directa de todo tipo de productos, principalmente cereales, pero también hortofrutícolas, ganaderos, aves de corral, aprovechamiento de la caza, pesca, hierba de los prados y leña. A diferencia de otros términos redondos de propiedad jerónima presentan un tipo de explotación directa, *Vid.* SÁNCHEZ MECO, 1985, pp. 60 y ss.

<sup>2146</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 415: «Menos claridad que esta de Nuestra Señora de Parraces hay en el monasterio y abadía de o priorato de Santo Tomás, de pie del puerto, que también pertenece a esta casa, porque ni se halla fundador ni principio. Por algunos papeles viejos que tenemos se ve que era abadía y tenía Canónigos más ha de cuatrocientos años, que es mucho. La fama y tradición que ha venido corriendo de padres a hijos dice: que por haberse dado allí la última batalla contra los moros que habían quedado en Castilla, cerca del día y festividad de este santo Apóstol se labró una ermita en su

### **Milagros del Santo.**

Sucedìo tambien, que el Santo Apostol se quiso mostrar / [1657, fol. 102] trar propicio en aquel lugar, à los que eran mordidos de perros rabiosos, dando salud à infinitos de ellos: fauor que oy se experimenta con manifestos milagros, y assi la gente cobrò gran deuocion con èl, y creció la casa con alguna renta<sup>2147</sup>.

### **Anexion à esta Casa.**

Despues, resfriandose poco à poco la Religion, y el feruor de los Canonigos Reglares, ò la desampararon de todo punto, ò su exemplo no fue tal: y assi el Papa Benedicto XIII. deshizo la Abadia, y la conuirtiò en Priorato. Era Prior vn Clerigo secular, y lleuandose toda la renta, viuia donde queria, y lo mismo los Canonigos, que ya no tenian sino solo el nombre: y despues caminando de mal en peor, se vino à dar el Priorato à hombres de capa y espada: y assi lo hallamos, quando se anexò è esta Casa, que fue el año 1673 [errata]. à petition del Rey Philipo Segundo, y por concession del Papa Gregorio XIII<sup>2148</sup>.

### **Lugares del Priorato.**

Este Priorato es, Nullius Dioecesis, por Bulas de los Pontifices, y essento de diezmos. Tiene tres lugares harto pobres, que juntos aun no hizieran poblacion de importancia. Quando se vniò a este Conuento, estauan tales, la Iglesia principal, y vna Ermita de San Andres antigua, que fue necessario hazerlo casi todo de nuevo. Vale la renta del, mil ducados escasos. Los Edificios comunes, y pobres: al fin vna, y otra Abadia, solo pudieran conseruar su memoria muchos siglos, à la sombra de esta Casa, que de otra suerte ya no huuiera memoria de ellas<sup>2149</sup>.

---

nombre. Vino después a poder de Canónigos regulares; ensancháronla y edificaron allí un pequeño convento, y con el buen ejemplo que dieron, los Reyes se les fueron aficionando. Era mucha parte el continuar por allí las idas y vueltas y los pasos desde Castilla la Vieja a la Nueva, residiendo los Reyes en Sepúlveda y Aranda y en los lugares de aquella comarca.

<sup>2147</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 415-416: «Sucedió también que el santo Apóstol se quiso mostrar en aquel lugar propicio a los que eran mordidos de perros rabiosos, y la gente cobró gran devoción con él, sanando infinitos de ellos con manifiesta experiencia de largos años (y dura hasta el día de hoy), y así creció la casa con alguna renta».

<sup>2148</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, p. 416: «[...] resfriándose poco a poco la religión y el fervor, o la desampararon los Canónigos, o su ejemplo no fue tal, y así el Papa Benedicto XIII deshizo la abadía y la convirtió en priorato el año 1412. El Prior, que era un clérigo secular, se llevaba toda la renta, vivía donde quería, y lo mismo los Canónigos, que ya casi no tenían sino solo el nombre [...] Después, caminando de mal en peor, se vino a dar el priorato a hombres de capa y espada, y así lo hallamos cuando se anejó a esta casa; y lo que pone más admiración, que vino a ser aquella casa un refugio de frailes perdidos y fugitivos de todas las religiones [...] El Papa Gregorio XIII, el año 1573, a petición del Rey don Felipe, anejó el priorato a este monasterio [...]».

<sup>2149</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XX, 1963, pp. 416-417: «Este priorato es Nullius dioecesis, por bulas de los Pontífices, y exenta de diezmos; tiene tres lugares harto pobres, juntos no harán un razonable. Cuando se unió a este convento eran los vecinos ciento cincuenta [...] La iglesia principal y una ermita de San Andrés, antigua, de más de quinientos años, estaban tales como se podía esperar de estos religiosos; ha sido necesario casi hacerlo todo de nuevo [...] Vale la renta de este priorato mil ducados escasos, y es más el ruido. El sitio, porque no se quede esto, frío, estéril, solo; la gente, poco menos bárbara que otro tiempo los de la abadía de Párraces; los edificios comunes y pobres, como de gente serrana y de poca policía. Al fin vivirá la memoria de estas dos abadías en la sombra de este convento muchos años, que de otra suerte ya no hubiera memoria de ellas».

### Dinero que se gastò en la Fabrica<sup>2150</sup>.

Dexemos assi esto, y veamos aora el dinero que se gastò en esta Fabrica, pues en el titulo del Discurso prometi dezir lo que costò. Passo es este, que juzgo es el mas deseado de quantos hemos dado en esta Descripcion<sup>2151</sup>, y no es razon, que no se satisfaga al deseo, quando es gasto que se ha hecho en vn Edificio tan piadoso, tan lleno de Christiandad; dedicado à Dios, y à sus Santos, donde de dia, y de noche resuenan sus Diuinas alabanças: imitacion del Cielo: Casa de la Claridad: tan para todos, que no lo / [1657, fol. 102 vº] lo ignora ninguno; y vltimamente, lustre de la Iglesia Catholica, y gloria de España singularissima, por quien campea la piedad de sus Reyes, en todas las naciones del Orbe. Digo pues, que por lo que pareció en las quantas, y libros de los Oficiales de esta Fabrica, y en las cédulas, y recibos de los Pagadores, y Contadores, como se fueron sucediendo: en treinta y ocho años, que se contaron hasta la muerte del Rey Philipo Segundo, desde que se començò: montò todo el dinero, que se gastò en ella, cinco millones y docientos sesenta mil y quinientos y setenta ducados: y de este dinero, no solo se hizo toda quanta Fabrica aqui vemos, sino tambien toda la Pintura, y todo lo que toca à las manos de los Bordadores, y el gasto todo de la Fresneda, Cercas, y Estanques, y la Viña, y Casa del Quexigal, Bodegas, y Lagares, y labor de muchos años: y todas las Paredes, y Cercas de las Radas, Campillo, y Monasterio, y sus Casas, y Edificios, que adornan estos Bosques, y las Plantas todas de quanto se vè en los Iardines, y Huertas: y quando juntemos à esta suma, todas las Sedas, Brocados, Plata, Oro, Olandas, y Lienços, y Libros de todas

---

<sup>2150</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, pp. 417- 427. El Padre Juan de Mariana señala que el monasterio se levantó: “[...] *con gastos casi increíbles, por lo módicos que han sido atendiendo la grandeza y suntuosidad del monumento. Sin contar las varias alhajas y los preciosos ornamentos y los vasos macizos de oro y plata encerrados bajo aquellas bóvedas, objetos todos de arte y de ingenio, no se invirtieron, según es fama, en construirlo y decorarlo más allá de doscientos mil sesteracios, que vienen á ser unos tres millones.*” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Fray Antonio de Villacastín: “[...] *habiéndose gastado en todo este Monasterio y Casa Real y la iglesia tres millones y medio, poco más ó menos, y en sola la iglesia se gastaron quinientos mil ducados, de manera [que] en lo demás se gastó tres millones. Todo se gastó por un dueño, que fue el rey don Felipe II deste nombre, nuestro fundador y señor, á quien guerde Dios muchos años. Amén*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 59). Como apunta Zarco, parece que Villacastín se refiere sólo al coste de la obra de cantería (vid. ZARCO, 1916, en: VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 126 nota 55). Antoine de Brunel en 1655 apunta que Felipe II “*gastó en ello cerca de seis millones de oro [...]*” (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285). François Bertaut: “*El Escorial ha costado en treinta y ocho años, desde que Felipe II construirlo hasta su muerte, tanto en edificios como en ornamentos, cinco millones doscientos setenta mil ducados, según las cuentas y las partidas que de ello se han llevado, y contando los ornamentos de la iglesia, los libros y los otros muebles, seis millones doscientos mil ducados en total*” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456). Madame d’Aulnoy: “*Este edificio le costó seis millones de oro.*” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>2151</sup> El Padre Santos condensa, citándolo más adelante, el discurso correspondiente de SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, pp. 417-427: *El dinero que se ha gastado en esta fábrica, desde los primeros maravedís que para ella se libraron, y las tasaciones de las más principales cosas de ella.* Discurso redactado por fray José como respuesta a la polémica suscitada por los costes del Real Monasterio y su consideración como causante de la ruina de España, *Ibid*, p. 417: «Este discurso y relación creo es el más deseado de cuantos hemos escrito. La primera cosa que en llegando preguntan los hombres de cortos marcos es cuánto habrá costado esta casa y lo que hay en ella. Para satisfacción a ellos y dar algún gusto a los prudentes, que a la postre o nunca hacen esta pregunta (saben de lo que han leído y de la noticia que tienen de la antigüedad qué cosas son obras de Príncipes) y más principalmente para desenconar los ánimos nuestros españoles, que tienen siempre atravesado en el alma está aquí toda la causa de sus daños, pobreza, pechos, tributos [...]».



las Librerías de estudio, que se pagò por orden del Guardajoyas de su Magestad, aun no llegan à seis millones con mas de docientos mil ducados. Esta es la verdad aueriguada, con toda atencion, y consideracion, por el Reuerendissimo Padre Fr. Ioseph de Sigüenza, quando escriuiò la Historia de esta Casa, como se podrà ver en el Discurso veinte y vno de su libro quarto: y sacada de los mismos Libros, y Partidas, como èl las và allí especificando<sup>2152</sup>.

### **Opiniones de lo que costò.**

Algunos ay, que pareciendoles impossible, que no aya costado mas, se han alargado à dezir, que fueron veinte y dos millones, y aun veinte y cinco, los que se gastaron aqui en los treinta y ocho años: pero tengo por cierto, ajustandome à la primera verdad del que lo viò, y aueriguò, y tocò con sus manos, y diligencia, que aun despues de fabricado el Pantheon, con que ha llegado al fin de su per- / [1657, fol 103] perfeccion este Edificio, y otras obras, y adornos, que se han hecho, y añadido, no viene à ser lo que se ha gastado, la tercera parte de los veinte y cinco millones. [...]<sup>2153</sup>

---

[1681, fol. 99v<sup>o</sup>]<sup>2154</sup>

[...] con que ha llegado al fin de su perfeccion este Edificio, y despues de reedificada la Fabrica del daño del fuego, y otras obras, y adornos, que se han hecho, y añadido, no viene à ser lo que se ha gastado la tercera parte de los veinte y cinco millones. [...]

---

<sup>2152</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, pp. 417-418: «[...] digo y afirmo, por lo que parece en las cuentas y libros de los oficiales de esta fábrica, que se han mirado con mucha atención y consideración [...]», Santos suprime la mención de Sigüenza a la primera partida presupuestaria del 4 de abril de 1562 recibida por el pagador Pedro Ramos y estimada en «un cuento y ciento veinticinco mil maravedís, tres mil ducados justos con que se dio principio a esta gran fábrica. Desde este día y año sucesivamente, contando por todas sus partidas, recibos, y entradas, hasta el día último del año 1598, en que paso de esta vida el Rey don Felipe II, montó todo el dinero de estos treinta y ocho años cinco millones doscientos sesenta mil quinientos sesenta ducados, como se ha sacado por las cédulas y recibos de los pagadores y contadores que se han ido sucediendo» (p. 418). Todo el párrafo de Santos está extraído de Sigüenza, suprime los nombres de los pagadores, en orden cronológico: Juan de Paz, Tomás de Paz, Domingo de Mendiola; los contadores: Almaguer, Gonzalo Ramírez, Diego Ruiz Osorio, Pedro de Quesada; y el del Guardajoyas Antonio Voto. Santos, quizá por una errata, que incluye en todas sus ediciones, añade diez ducados más a la primera cifra recogida por Sigüenza de 5.260.560 ducados.

<sup>2153</sup> Santos de forma deliberadamente ambigua, y sin citar ninguna fuente, cifra el coste del Panteón sumándolo al del contenido y continente del Real Monasterio, como menor a la tercera parte de la cifra estimada por los malintencionados en veinticinco millones de ducados. A partir de la edición de 1681 repite lo mismo incluyendo también el coste de la reedificación. La cifra de los veinticinco millones la incluye el franciscano fray Ignacio de Como en su *De Sanctitate ac Magnificentia B. Laurentii* (Roma, 1771) citando como fuente al padre Santos: «Philippi expensae in solum opus sacrum ascenderunt ad millones octo cum tribus circiter centenis ducatorum millibus, aicit. *De los Sanctos*: Quanquam alii dicant, quod ad vigintiquinque millones, inclusis fortasse palatio, collegio, seminario, Templique ornamentis, ratio expensarum ascenderit: ut nihil sit, quod hocce in rei genere desiderari ultra queat» (COMO, 1771, p. 291).

<sup>2154</sup> *Idem*: 1698, fol. 114v<sup>o</sup>.

[...] También confieso, que quien mira este todo tan cabal, de tan hermosa Architectura, tan majestuoso, grande, adornado, precioso, y rico; haze concepto de que costò mucho mas, y aun le parece, que todas las riquezas, y tesoros de las Indias, se huuieron de juntar para conseguir cosa tan eminente: y si và discurriendo por sus partes principales, siente lo mismo; mas otra cosa es la verdad.

### **Iglesia, lo que costò.**

La Fabrica de la Iglesia, con todos sus adornos, Retablo, Custodia, Oratorios, Estatuas, Pinturas, Silleria del Coro, Organos, Bronces, y con quanto en ella se vè de guarniciones, no parece que tiene precio: y con todo esso se sacò por los libros, y partidas, que costò vn millon y docientos y quarenta mil ducados: y lo mismo se vè en otras tassaciones importantes<sup>2155</sup>.

### **Sacristia.**

Lo de la Sacristia espanta à muchos, y piensan, viendo lo precioso de sus Ornamentos, y alajas, que por lo menos, se gastaria alli vn millon; y les parece poco: y no obstante, mirandolo bien, se arrojarà mucho el que diga, que costò lo que ay alli, quatrocientos mil ducados<sup>2156</sup>.

La Pintura del Claustro principal, al olio, y al fresco, es tal, que parece dificil su tassacion: y montò treinta y ocho mil, ciento, y setenta y vn ducados, y dos reales<sup>2157</sup>.

### **Pintura de la Libreria.**

La Pintura de la Libreria, que es vna de las mas insignes cosas de este Conuento, juntamente con los Caxones, Estantes, y Libros, que la enriquezen, parece lo mismo, y que no puede auer suma donde quepa su valor: y segun la verdad, costò todo cinquenta mil y ochocientos y nouenta y dos ducados, y diez reales: contando tambien lo que es el solado, que son Losas de Marmol, que cada Piedra puesta alli, y assentada, està en treze reales<sup>2158</sup>.

### **Estatuas del Portico.**

Las Estatuas de los seis Reyes de la Fachada, y Frontispicio de la Iglesia, y la de San Lorenço, que està en la Portada principal, que son de tanta grandeza, y tan bien obra- / [1657, fol. 103 vº] obradas, con sus coronas, insignias, y instrumentos, montaron diez mil y noucientos y quarenta y cinco ducados, con

<sup>2155</sup> La cifra recogida por Santos está sacada de la estimación de SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, p. 423: «De suerte que todo el cuerpo de esta iglesia, con cuanto se ve en ella de fábrica y adorno, ha costado, de solas manos, más de un millón y cuarenta mil ducados. Y si añadimos aquí lo que valen los materiales, piedra, cal, yeso, ladrillo, mármoles, jaspe, bronce, colores, oro, madera, metales, estaño y plomo, y campanas, que son cuentas muy menudas, aunque grandes en suma, no para historias, se coligen cerca de doscientos mil ducados más, y esto arrojándolo a lo más largo en lo que tiene alguna duda». Villacastín estima la obra de cantería: “[...] *en sola la iglesia se gastaron quinientos mil ducados [...]*” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 59)

<sup>2156</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, p. 424: «Lo de la sacristía espanta a muchos, y piensan que, por lo menos, está gastado allí un millón, y les parece poco; yo he dicho así, a montón y arrojándome a lo largo, cuatrocientos mil ducados [...]».

<sup>2157</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, p. 423: «La pintura del claustro principal [...] digo que monta toda la pintura que hay en el, al óleo y al fresco, cuatrocientos diecinueve mil ochocientos ochenta y tres reales, que son treinta y ocho mil ciento setenta y un ducados y dos reales».

<sup>2158</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, p. 424: «De suerte que pintura y cajones de la librería montan treinta mil ochocientos noventa y dos ducados y diez reales [...] Quea solamente lo que es el solado, que son las losas de mármol, y esto es cosa tasada y sabida; cada piedra puesta allí, asentada está en treze reales [...]».

los andamios, que se hizieron para subirlas: y parece que no era possible el ponerlas alli, siendo tan descomunales, con essa cantidad sola<sup>2159</sup>. Y desta manera sucede, discurriendo por todas sus partes principales, hasta las mas menudas de esta Fabrica, que se hallò razon, y claridad de todas: y quien no toca en su propio lugar, su valor, y precio, como son de tanta hermosura, les dà el que concibe su admiracion.

### **Lo que presentaron al Rey.**

Tambien quiero aduertir, que en la suma, que he dicho, no entran las joyas de Relicarios, y Pinturas preciosas, que las mas de ellas fueron presentadas, y no le costaron nada à su Magestad<sup>2160</sup>: ni el Monumento que aqui se pone la semana Santa, que es vna cosa grande, y de hermosissima Architectura<sup>2161</sup>: ni la Iglesia que nuestro Fundador hizo en la Villa del Escorial, que le costò sesenta mil ducados<sup>2162</sup>, ni otras cosas de este genero: sino solo lo que pertenece à la Fabrica de este poderoso Quadro, y à lo demas que notè al principio, que pertenece a sus adornos, y menesteres, que es lo que pretendemos en este Discurso.

### **Lo que durò la Fabrica.**

Esto es lo que yo he podido dezir de esta Marauilla insigne, vnica en el Orbe, cifra de todas quantas celebraron las edades, christiano efecto de la piedad grande de aquel Prudentissimo Monarca, en que nos dexò exprimido lo superior de su zelo, lo magnifico de su pecho generoso, y lo dilatado de su real coraçon: à quien premiò el Cielo, aun en esta vida, con dexarsela gozar acabada antes de su muerte catorze

---

<sup>2159</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, p. 424: «[...]De suerte, juntando estas tres partidas, los seis Reyes y el San Lorenzo y los andamios montaron diez mil novecientos cuarenta y cinco ducados».

<sup>2160</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, p. 425: «Otras joyas de relicarios y pinturas preciosas, las más de estas cosas son presentadas, que no le costaron nada a Su Majestad [...] Los Reyes son como una mar, donde todos los arroyos y fuentes acuden, y ellos tambien como reciben lo dan, y no hay día ninguno que no les hagan presentes de cosas preciosas. Cualquiera que tiene una joya o pieza extraordinaria, luego dice que es digna de rey, no para ni descansa hasta que se la presenta [...]».

<sup>2161</sup> SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, p. 426, incluye una completa descripción de esta estructura arquitectónica que se montaba y desmontaba cada año, cifrando su coste: «[...] como allí se ve, dorado y estofado, un cuento ochocientos dos mil cuatrocientos sesenta y ocho maravedís, que montan cuatro mil ochocientos nueve ducados». (SANTOS, *Idem*: 1667; 1681; 1698, L. I, D. XIX, fol. 115). Sobre el Monumento de Semana Santa en el manuscrito *Alhajas y mejoras* se comenta que durante los seis años del priorato de Francisco de los Santos: "*Aderezóse y doróse muy bien por su orden, una custodia de alto de tres varas, de orden dórico, que sirve para el monumento y para los días de Navidad y el Corpus.*" (ANDRÉS, 1967, p. 135).

En el inventario de la Sacristía de 1666, en el Caxon nº 116 de la «Camara segvnda Enfrente de las Mangas»: «estan tres Doçeles de Brocado amarillo afforado en Brocazi amarillo para las Gradas del Monumento. En el Nº 117 ay vn Paño de Brocado amarillo y entrepañes de Tela blanca, con Flores de Oro. Itte, los Guadamacies del Monumento» (INVENTARIO 1666: ARBME, 187.I.7, fol. 16).

<sup>2162</sup> Se trata de la única referencia que incluye Santos a la Iglesia parroquial de San Bernabé en la Villa de El Escorial, obra de Francisco de Mora trazada por Francisco de Mora en 1593 y cuyas obras dirigió fray Antonio de Villacastín, como recuerda en sus *Memorias*: "*En 1º del mes de enero de 1594 se comenzó á edificar la iglesia perrochial del Escorial, á expensas del rey, nuestro fundador y señor, don Felipe II de este nombre, que Dios guarde. Era prior el padre fray Diego de Yepes, profeso de la Sisla de Toledo; obrero, el padre fray Antonio de Villacastín*" (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 64). La cifra del coste la extrae de SIGÜENZA, L. IV, D. XXI, 1963, p. 426: [...] La otra pieza es la iglesia que el Rey hizo en la villa del Escorial. Puest como está allí ahora, que parece de plata y se hizo con poco menos presteza que el monumento [de Semana Santa], porque creo no se tardaron dieciséis meses cabales, montó todo su gasto, sumado por sus estajos y partidas, sesenta mil ducados, que, si en otra parte se hubiera de hacer, pasara de ochenta mil [...]».

años, que es vna cosa digna de toda admiracion, en vn Edificio que parece auia de durar en hazerse muchas edades, y que necessitaua su perfeccion, de las vidas de muchos Reyes.

### **Lo que gozò Philipo Segundo esta Fabrica<sup>2163</sup>.**

Catorze años la gozò, con todo el lleno de su grandeza, menos el Pantheon: porque començò a edificarla el año mil y quinientos y sesenta y tres à veinte y tres de Abril: y se puso en ella la postrera piedra, el de mil y quinientos / **[1657, fol. 104]** nientos y ochenta y quatro. Y despues passò de esta vida à gozar de los premios eternos, el de mil y quinientos y nouenta y ocho, à lo setenta y dos de su edad, en esta misma Casa, y Templo, de su Patron San Lorenço: à cuya memoria le auia dedicado, para ganarse con su intercession la Marauilla del Cielo.

---

### **[1681, fol. 100]**

Auiendole sucedido assi al Fundador, buen principio tiene la esperança para inferir en su glorioso Restaurador Carlos Segundo, **[1681, fol. 100v<sup>o</sup>]** gundo, igual dilatacion de su vida, y premio eterno, pues en sus florecientes años le ha imitado con tan Catholico zelo del Culto de Dios, en este Milagro del Mundo: y se puede creer, que los buenos sucessos que oy goza España, Plazas restauradas, Pazes conseguidas, y el gozosissimo Casamiento de su Monarca, son consequencias de esta piedad.

---

## **DISCURSO XVIII.**

### **En que se refiere el numero de las grandezas**

#### **Y Partes de esta Casa.**

AVNQUE Hasta aora en los Discursos passados hemos ido mostrando, vna à vna las partes principales de este prodigio de Architectura, y sus adornos, vsando de los terminos del Arte, para los entendidos, y diziendo las cosas como ellas son, con la claridad possible, y con la disposicion, distribucion, y medida, que tienen: con todo esso ay algunos, que no quieren tanta dilatacion: y singularmente en estas cosas, que al passo, que agradan quando se vèn, cansan quando se lee su descripcion, por la obscuridad de los terminos, que en Fabricas tan grandes, se repiten tantas vezes, siempre duros, y de ordinario Estrangeros, que yo mismo me canso de escriuirlos, aunque no me harto de ver esta Marauilla, que me ocasiona à vsarlos: y otros ay, que quieren saber de vna vez el numero de las grandezas, y partes, y con esso quedan satisfechos, pareciendoles, que està lo bueno en la copia, y no en la calidad; y les haze mas

---

<sup>2163</sup> François de Bertaut: “[...] *el mayor milagro de El Escorial es, en mi sentido, el que un mismo rey haya podido reunir tantas piedras juntas, y que haya gozado de él catorce años enteros; [...]*” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454). Madame d’Aulnoy: “*Felipe II asistió durante veintidós años a la construcción, lo disfrutó trece y en él murió.*” (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

consonancia la muchedumbre, que el primor, porque no lo entienden: ò si lo entienden, desean saber, si ay mucho de aquello, que les roba la atencion. Llegan à ver este Conuento, y como enuentran tantos Claustros hermosos, quieren saber quantos ay: miran el Ventanage: atienden à las Pinturas, y Estatuas, y antojaseles saber la suma de todas: y aquel gol- pe / [1657, fol. 104 v<sup>o</sup>] pe, y ruido, de la multiplicacion, es el que les llena, y les gusta juntamente con aquello que admiran, y no es mala propiedad, quando es todo bueno, como aqui<sup>2164</sup>.

Para esso he determinado en este Discurso, satisfacer à los de esta condicion, reduciendo à numero, en quanto pudiere, las partes de esta insigne Fabrica, no solo las referidas en la Descripcion, sino las que se han quedado en silencio, ò se han dicho en comun, por no ser de las principales, aunque todas son reparables: dando noticia tambien en suma, de los adornos: con que junto con hazer epilogo de todo lo antecedente, para recuerdo, y memoria de los que lo leyeron estudiosos: darè este gusto à los que no lo son tanto, y à los que por mas que lo lean, tienen por algarauia los terminos de la Architectura. Prometo ser fidelissimo en esto, como lo he sido en todo lo demas, que fuera hazer mucho agrauio è este Edificio, el no dezir lo que contiene, ò el pensar que tiene necessidad de adiciones para ponderar su grandeza: y fuera hazersele à mi profession, el no dezir la verdad. Viuo està el testigo, y lo estará para muchos siglos, con quien podrá aueriguar las cosas, el que llegare à dudarlas, y entonces verà infalible, lo que aqui referirè, y por la misma estampa podrá ver parte de ello.

Suponiendo, pues, lo que dixe al principio, de los motiuos que tuuo el Catolicissimo Rey Philipo II. para edificar esta Marauilla, y dedicarla al inuicto Martir Español Laurencio, su Protector, y deuoto, y entregarla à la Orden de S. Geronimo: y la eleccion de su Sitio en el Reino de Toledo, siete leguas de Madrid, al Poniente: y la forma de su Planta, en vn entendido y grande Quadro, que tiene en contorno dos mil y nouecientos y ochenta pies, y cada pie es vna tercia de vara Castellana: y el ambitu magestuoso de Plaças, y Iardines que le cercan exteriormente: y la materia de su cuerpo, que es Piedra blanca Berroqueña, con manchas pardas, que la hermosean, aunque en muchas de sus partes ay Marmoles, y Iaspes en abundancia, y otras piedras de clarissimo pulimento: y la forma de su Fabrica, que es todos los ordenes de la bue- / [1657, fol. 105] buena Architectura, Toscano, Dorico, Ionico, Corintio, y Compuesto, aunque lo mas es Dorico, y Ionico: y suponiendo tambien sus quatro Fachadas principales, y las tres Portadas ostentosas, que tiene al Poniente:

#### **Claustros.**

Digo, que dentro de este poderoso Quadro, se contienen treze Claustros, de hermosa Architectura, y graue capacidad, que menos vno que cae à las espaldas de la Capilla mayor, y otros dos dentro del Claustro principal de Palacio, se podrán contar por la Estampa, cinco al Mediodia, y cinco al Norte; y con otros dos que se vèn fuera del Quadro, el de la Botica, y el de la Compañia, viene à ser

---

<sup>2164</sup> Madame d'Aulnoy: *"Juzgaréis fácilmente de la grandeza de El Escorial cuando os haya dicho que hay allí diecisiete claustros, veintidós patios, once mil ventanas, más de ochocientas columnas y un número infinito de salas y de habitaciones"* (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 172).

quinze; los mas de à tres ordenes de Arcos, y Anditos: otros de à dos, y otros de à vno: en que se vèn tantas Claraboyas, que tienen en todos, mas de seiscientas y ochenta<sup>2165</sup>.

#### **Patios.**

Sin estos hay tres Patios, entre los quales entra el Portico, que es de los mas regios, que ay en Europa: y contando otros seis que ay en los Oficios de Palacio, que se vèn à la vanda del Norte, y dos que ay en la Compañia, son onze.

#### **Torres.**

Las Torres que se leuantan en las esquinas del Quadro, y en los Cruzeros de los Claustros, y en la Iglesia, que hazen poner en oluido los Pyramides, y Agujas, que celebrò la Antigüedad: son nueue; en que entra la insigne maquina del Cimborio, que tiene trecientos y quinze pies [88,2 m.] de alto, desde el suelo hasta el centro de la Cruz.

#### **Bolas.**

Las Bolas de su altura, sobre que se mueuen los Harpones, todas de metal dorado, son tan grandes, que tienen cinco pies [1,4 m.] de diametro, ò trauesia: y la del Cimborio tiene siete [1,96 m.]; de suerte, que vn hombre, por buena estatura que tenga, puede muy holgadamente caber en ella en pie, y abiertos los braços; pesa ciento y treinta y seis arrobas.

#### **Ventanas, y Puertas.**

Las Ventanas, que se vèn por de fuera, en los quatro Lienços, antes de poner los pies dentro de los vmbrales de la Casa: son mil y ciento y diez, repartidas en diuersos ordenes, y muchas de ellas con Rexas enteras y otras con Antepechos de hierro, y todas con Vidrieras, que dan mucho lus- / **[1657, fol. 105 vº]** lustre, y magestad à esta maquina. Las que se vèn por de dentro, en Portico, Claustros, Patios, Torres, y en todas las demàs Pieças, contando hasta las Cerceras de los Texados, y Chapiteles, son mil y quinientas y sesenta y ocho: desuerte, que todas las que contiene el Quadro, vienen à ser dos mil seiscientas y setenta y ocho; dadas de color verde las Puertas, para su conseruacion, y para la hermosura del Edificio. Si aquí huuiéramos de contar tambien las de la Compañia, y Pasadizo, y las de los Oficios de Palacio, que estàn fuera del continente de la Planta, serian quatro mil Ventanas, poco menos: y si ponemos con este numero, el de las Puertas que ay en esta Marauilla, llegan à doze mil, que es vna cosa de espanto.

#### **Puertas de à fuera.**

---

<sup>2165</sup> Jehan Lhermite: *"La planta de este edificio [...] está repartida principalmente en diez patios (aunque en total hay dieciséis)."* (LHERMITE [1597] 2005, p. 316).

Antoine de Brunel: *"Se cuentan multitud de patios bajos; pero por lo que nos hicieron ver no parece que haya más de siete u ocho"* (BRUNEL [1665] 1999, p. 285). François Bertaut: *"A cada lado de ese patio [Patio de Reyes] hay cuatro que están compuestos de una doble fila de pórticos o claustros, y que cada uno tiene una fuente. Los cuatro que están al mediodía son para los frailes y para la botica, que es muy curiosa, con otro claustro que es el más hermoso de todos, que está al lado de la iglesia. Los cuatro del otro lado son para los regentes, los escolares del colegio y para el seminario. El quinto claustro, que está al norte de la iglesia, es la habitación del rey, con otro pequeño a lo largo que está en el extremo de la iglesia."* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 454).

Solo para entrar en ella, tiene en las quatro Fachadas, diez y seis Puertas, y dentro es vn Laberinto; singularmente en Palacio, donde se pierde, y confunde el mas aduertido, por lo mucho que se multiplican.

#### **Zaguanes.**

Los Zaguanes que ay en entrando por las principales Puertas del Quadro, y los que ay antes de entrar en otras Pieças grandes que contiene, son catorze, de muy considerable Architectura.

#### **Fuentes.**

Las Fuentes, que se vèn en entrando, en el Centro de los Claustros, y Patios, que alegran, y acompañan lo anchuroso de sus Fabricas: y las que està repartidas por toda la Casa, en la Iglesia, en los Iardines, en los Oficios, y en otras partes donde son menester: llegan à mas de ochenta y seis, contando con ellas onze Algibes: que se puede dudar, si tiene tantas Madrid, con ser lugar tan abundante.

#### **Escaleras.**

Las Escaleras, para subir, y baxar de vnas partes à otras, y para la comunicacion de los Claustros, habitaciones, Pieças, Torres, Anditos, y Alturas, passan de ochenta, y entre ellas algunas de admirable inuentiua, y las mas de muchos escalones, aunque descansadas, y suaues.

Las / [1657, fol. 106]

#### **Pieças.**

Las Pieças comunes, Galerias, Salas, Aposentos, Celdas, Passeos, Aulas, Capítulos, Transitos, Callejones, Oficinas, Apartados, Recibimientos, y otros semejantes, son tantas, que no parece possible reduziirlas a numero: mas harè lo que pudiere, para dar bastante noticia, valiendome para mas claridad, de la diferencia de habitaciones, que dixe al principio, que se incluían en esta Fabrica: que son el Conuento, dos Colegios, vno de Monges, y otro de seglares; y la Casa Real. Todas se vèn tan capaces, y tan preuenidas dentro de si, de las viuiendas comunes, y particulares, que la diferencia de sus habitadores, siendo en tanto numero, se acomodan en ellas.

#### **Capacidad de Palacio.**

El Rey con toda su Casa, y la Reina, y personas Reales en Palacio; y ya se sabe el Sequito, que traen consigo de ordinario, que suelen poner en mucho cuydado, aun à las mas populosas Ciudades.

#### **Celdas y Aposentos.**

Casi ciento y cinquenta Religiosos en el Conuento, y cinquenta en el Colegio; y otros santos seglares en el Seminario, entre Colegiales de Veca, y Niños. De aqui se pueden inferir, los Aposentos, Posadas, y Celdas, que aura para tanta gente en estas habitaciones<sup>2166</sup>.

#### **Galerias.**

Despues de esto, en Palacio, sin las Salas de Estado, que ay para Caualleros, y Damas: ay en los Quartos del Rey, y de la Reina, y Infanta, fuera de los Dormitorios, ocho Galerias.

#### **Pieças grandes de Conuento, y Colegio.**

---

<sup>2166</sup> Albert Jouvin de Rochefort: *“Nos dijeron que había allí más de ciento veinte religiosos [...]”* (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604).

En el Conuento, y en los Colegios ay de este genero tambien otros grandiosos Salones, aunque con diferentes nombres, tomados de las cosas que se tratan, ò se guardan en ellos: Tres Capítulos, tres Librerías, cinco Aulas, seis Dormitorios, tres Salas en la Hospedería, y otras quatro, que siruen a diferentes Oficinas; todas Pieças grandes, casi de vna misma igualdad, longitud, y anchura, que juntas con otras, que siruen de Passeos, y Recebimientos, son treinta.

#### **Oratorios.**

Los Oratorios, y Capillas, que ay fuera de la Iglesia principal, repartidos por estas habitaciones, contando en- / [1657, fol. 106 vº] entre ellos la Iglesia Antigua, y la de los Oficios de Palacio, que està fuera: son siete, de mucha compostura, y decencia.

#### **Refectorios.**

Los Refectorios se quentan, segun la diferencia de las comunidades, y habitantes: ay Refectorio en el Conuento, en el Colegio, en el Seminario, en la Hospedería, y en la Compañía, y en las dos Enfermerías del Conuento, y Colegio, que todos vienen à ser nueue, de grande capacidad, y asseo.

#### **Enfermerías.**

Las Enfermerías son cinco, dos dentro del Quadro de la Casa, y tres en la Compañía, donde ay variedad de Aposentos: en vnas, y otras ay Salas grandes, con sus Capillas, para que desde las camas oygan Missa los Enfermos.

#### **Pieças de la Botica.**

La Botica tiene cinco, ò seis Pieças admirables, y las demas son tantas, que hazen vna Casa muy capaz, y todo lo ha menester.

#### **Hospederías.**

Las Hospederías son dos: la vna està dentro del Quadro, con las Salas que dixe, y muchos Aposentos para los Huespedes, à quien siruen los Niños, que alli están acomodados para el estudio. La otra està en la Compañía, que fue necessario duplicarlas, por ser tantos los Huespedes<sup>2167</sup>.

#### **Cozinas.**

Las Cozinas que ay en Palacio, en el Conuento, y en los Colegios, son nueue; y las Necessarias nueue.

#### **Cantinas y Alguibes.**

Las Pieças, que ay debaxo de la Casa, en cuyas fuertes Bobedas, se sustenta toda, que es cosa digna de admiracion, son mas de quarenta, capazissimas, alegres, y de hermosa Architectura, y que siruen para muchos Oficios, para la Procuracion, para la Botica, para la Plateria, y otros, y para la disposicion de los Conduitos de las Fuentes, que tienen en aquella profundidad de las Cantinas, sus repartimientos, y diuisiones: donde se hallan tambien onze Alguibes, que el menor cabe diez mil Cantaros de agua.

#### **Desvanes.**

---

<sup>2167</sup> Albert Jouvin de Rochefort: *“Dimos satisfacción a aquel que nos abría las habitaciones, porque el que nos guiaba era un flamenco, que nos hizo merendar en el convento, a causa del conocimiento de ese gentil hombre de los que me acompañaban; y después de haberle agradecido sus atenciones, nos volvimos al pueblo [...]”* (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604).



Los Desvanes, Sobrados, y Camaranchones, que ay en / [1657, fol. 107] en el otro extremo de la altura de este Edificio, inmediatamente à los Texados mismos, y cubiertos de Pizarra por todo el Quadro, y sus partes y diuisiones, por medio, y por los lados se vnen, y se cruzan de tal modo, que forman entre todos vnas Parrillas, como se puede considerar en la Estampa.

#### **Partes de la Iglesia.**

Todas estas partes incluye esta Marauilla, y de mas de estas, la Iglesia, y Sacristia, donde ay otras muchas de grandissima dilatacion, y anchura: porque la Iglesia en treientos y sesenta y quatro pies [101,92 m.] que tiene de largo, y treinta [8,4 m.] de ancho: incluye la Capilla Mayor, el Coro, el Sotacoro, las Capillas, los Antecoros, quarenta y ocho Altares, y otras Pieças, que por si solas bastàran para la admiracion.

#### **Naues, y Arcos.**

Tiene seis Naues ostentosas, en cuyo buelo, y altura, se vèn repartidos veinte y seis Arcos: y arriba sobre las Bobedas, muchos, y muy grandes espacios, y lo mismo es debaxo del suelo.

#### **Sacristia.**

Luego la Sacristia, despues de ser muy dilatada, y capaz, tiene ocho Pieças y mas, que siruen à sus menesteres, todas considerables, y grandes: pero no ay cosa que no lo sea en este milagro del mundo.

#### **Leguas que tiene toda la Casa.**

Estas son las que he podido reducir à numero en su poderosa Fabrica: toda esta maquina de viuiendas, y compartimientos, se contienen en ella: y para dezir de vna vez, su muchedumbre y grandeza, el que las huuiere de andar todas, y quanto se encierra en el Quadro, y lo que ay en la Compañia, y en los Oficios de Palacio, que estàn fuera: ha menester caminar quatro dias enteros, porque ay que andar treinta y tres leguas medidas: que hasta esto ha llegado la curiosidad.

#### **Estatuas.**

Viniendo aora al numero de los adornos y alajas, que hermosean esta Fabrica, y la enriquezen toda: Digo, que las Estatuas que ay en este Edificio, que pueden bien compararse en el primor, y grandeza, con los Colosos mas celebrados de la Antigüedad, son en todas cinquenta y vna; / [1657, fol. 107 vº] vna; las treze de Piedra, y las treinta y ocho de Bronce dorado à fuego, y casi todas mayores del natural, y algunas, dos, y tres vezes mayores, que dan mucha magestad à la Portada, al Portico, à la Iglesia, y al Claustro principal, en que estàn repartidas. Ya dixe de sus Autores en los Discursos passados.

#### **Figuras menores.**

Otras Pieças menores, como Crucifixos, figuras de S. Geronimo, de San Iuan Bautista, y tambien algunas de Nuestra Señora, que estàn en diuersas Celdas, y partes de esta Casa, de muy estimable Escultura, sin tocar ahora en las que ay en la Iglesia: llegan à cinquenta, labradas en diuersas materias, hasta en Porfido.

#### **Pinturas al Olio.**

Las pinturas que ay al olio, y al fresco, que ennoblezen, y autorizan las Estancias magestuosas, que hemos referido, son muchas, y dirè la suma, haziendo diferencia de las mas estimables, y preciosas.

Generalmente hablando, son mil y seiscientos y veinte y dos los Quadros, y Historias, que ay al olio en esta Marauilla, sembrados por todas sus habitaciones: y aunque no todos son de los admirables, y valientes, ninguno ay que no sea digno de reparo: que aqui no se quantan los que solo siruen de llenar las paredes.

#### **Autores de las Pinturas.**

Los mas de ellos son Originales: y muchos de los Autores mas celebrados, y famosos: del Masacio, de Raphael Sancio Urbino, de Leonardo de Vins, del Ticiano, del Bordonon, de Sebastian del Piombo, de Andrea del Sarto, de Paulo Veronès, y de Carlos su hijo, de Iacobo Robusto, ò Tintoreto, del Basan, de Geronimo Muciano, del Parmesano, de Antonio Acorezo, ò Corregio, de Federico Barrosi, de Peregrin, de Guido Boloñes, de Vandic, de Rubens, de Ioseph de Ribera, de Iuan Fernandez Mudo, de Luqueto, de Bosco, de Alberto Durero, de Michael Cusin, Flamenco, de Dominico Greco, de Lauinia Fontana., de Romulo, de Bartolome Carducho, y de otros excelentes, que lo dan a conocer en lo vizarro de las Historias.

---

[1681, fol. 103 v<sup>o</sup>]<sup>2168</sup>

[...] como las que ay de Lucas Iordàn, Pintor esclarecido de estos tiempos.

---

Los / [1657, fol. 108] Los demas son Originales tambien de Autores menos conocidos, ò que totalmente se ignoran sus nombres, pero buenos algunos, y otros mejores, y tan bien acertados, que dan ocasion à preguntar por sus Artifices, y haze lastima que no se sepan.

#### **Copias.**

Otros ay, que son Copias de obras grandes, de estos que hemos referido, y de Michael Angelo, harto valientes, y que no hazen falta (segun dizen los que lo entienden) los Originales donde ellos està.

#### **Retratos.**

Otros ay, que son Retratos de Pontifices, Reyes, y hombres insignes en todas facultades, y letras, que llegan à docientos y cinquenta y seis<sup>2169</sup>.

#### **Payses.**

Otros Quadros fuera de estos, Laminas, Payses, y Fruterios, que dan mucha hermosura, y hazen agradable variedad, son casi innumerables: baste dezir, que no ay Celdas, ni Aposentos, ni Pieças comunes donde no se hallen de estos adornos, de Italia, de Alemania, Francia, Flandes; y muchos obrados en España, con todo acierto.

#### **Pinturas al fresco.**

De lo que toca à la Pintura al fresco, ay tambien mucho, y de lo mejor de Europa: vienen à ser doze las Pieças, que en esta Casa està autorizadas con este linaje de Pintura; y las Historias seràn ciento y

---

<sup>2168</sup> *Idem*: 1698, fol. 118v<sup>o</sup>.

<sup>2169</sup> A partir de la edición de 1681 elimina la frase: «que llegan à docientos y cinquenta y seis».

treinta y quatro; y son tan grandes, que incluyen en si otras muchas; porque la Pintura de la Gloria del Coro, y del Claustro principal, y de la Libreria, bien equiualen à docientos y cinquenta, y es muy poco. Los Autores de esta Pintura fueron Peregrin de Peregrini, Lucas Canxioso, ò Luqueto, Granelo, y Fabricio, hijos del Bergamasco, Francisco Vrbina, Romulo, Caruajal, y Barroso.

#### **Solados de Marmol.**

Ay tambien catorze Pieças, que aun por el mismo suelo parece que estàn pintadas, segun muestran la variedad de sus solados, de Marmol pardo y blanco, con luzidos compartimientos, y labores, como se vê en el Claustro principal, alto, y baxo, en los Capitulos, y Celda baxa del Prior, y en la Libreria, Iglesia, Coro, y Antecoros, y Sa- cristia, / [1657, fol. 108 vº] cristia, y en la Capilla Mayor, en la primera, y segunda Messa de las Gradass, que son de diuersos lases finissimos, y en los Oratorios de los Reyes, que parecen todos de Cristal, mezclado de mil colores.

#### **Otros adornos.**

Otros adornos, y alajas ay tambien, que ilustran y ennoblezen las habitaciones, como son, Estantes, Libros, Escritorios, Bufetes, y otros de esta traza, assi en las Librerias, como en los Salones de Palacio, y en las Celdas de los Monges, que son dignos de todo reparo.

#### **Estantes de la Libreria.**

Los Estantes de la Libreria estàn hechos de siete diferentes Maderas, enxambladas, y entrepuestas, de las mas preciosas de las Indias, y de España: que son Caoba, Acana, Euano, Cedro, Naranjo, Terebinto, y Nogal. Los de las otras dos Librerias, aunque no son de tanto precio, son muy hermosos.

#### **Libros.**

En las diuisiones que hazen para los Senos, ay diez y ocho mil cuerpos de Libros, de todas materias, noblemente enquadernados, y conformes en el lucimiento, con que estan las Librerias juntamente, ricas, y vistosas.

#### **Libros de Santos.**

Guardanse en la Principal, como Reliquias de grande estimacion, ocho Libros, manuscritos, de Santos y otro en que estàn los Euangelios con letras de oro, escrito en tiempo del Emperador Conrado; y tambien otras obras de veneracion; y en la manuscrita, muchos Originales, si ya no lo son todos, por su mucha antigüedad.

#### **Papel Antiguo.**

Tres, ò quatro diferencias del papel, en que al principio se començaron à vsar los caracteres, y escriuir las letras en diuersas lenguas.

#### **Libros en toda la Casa.**

Sin estos que hemos dicho, ay en las Celdas de los Religioso, otros muchos Estantes, y con grande copia de Libros, assi de los que dexò Philipppo Segundo, como de los que han ido comprando, que seràn en todos diez y seis mil Cuerpos: desuerte, que juntos con los de las Librerias, llegan à treinta y quatro mil, los que ay en esta Casa, / [1657, fol. 109] Casa, entre los quales se halla lo mejor que se ha escrito, antiguo, y moderno.

### **[Rexas, y Corredores de la Iglesia.]**

En la Iglesia ay cinco Rexas de Bronce grandes, que tiene en sus Puertas, y treinta y siete diuisiones de Balcones, Corredores, y Nichos repartidos por la capacidad de sus Anditos, à los treinta pies por el contorno, y en otras partes, todos con Baraustres, y Impostas de Bronce, y terminos de grande luzimiento.

### **Altaires, y Retablos.**

Ay otra diferencia de adornos, y riquezas admirables, que agotan los numeros, y se lleuan los ojos, y mueuen à la deuocion, y al culto, suspendiendo, y eleuando à quantos entran à gozar de su vista. Vense quarenta y ocho Altaires, con otros tantos Retablos vniformes, bañados de oro, en sus Capillas, y Nichos, con valientes Pinturas, que entran en el numero de las que diximos.

### **Retablo principal.**

Entre todos campea el Retablo del Altar mayor, de altura de nouenta y tres pies [26,04 m.], y quarenta y nueue [13,72 m.] de ancho, que llena toda aquella gran Capilla, de Iaspes lustrosos, y Bronces dorados, con quatro ordenes de Colunas, que son diez y ocho en todas, en que se vè lo mas culto de la Architectura en el orden Dorico, Ionico, Corinthio, y Compuesto; y quinze Estatuas muy grandes de Bronce dorado à fuego; obra de Pompeyo Leoni, y otras treze pequeñas en la Custodia, que juntas con las de los Entierros, que està à los lados, vienen à ser treinta y ocho las que ay en la Capilla Mayor, y ocho Pinturas valientes, vnas de Peregrin, otras de Federico Zucaro: y la Custodia admirable, obra de Iacobo Trezo, toda de muchas Piedras preciosas de España, y Bronces dorados, con ocho Colunas labradas con Diamantes, que la nobleza de su materia, que es vn Iaspe de color sanguineo, no admitio otros instrumentos: y assi costaron de labrar cada vna diez mil ducados, que son ochenta mil: y otra Custodia dentro de esta, joya preciosissima, en que se guarda la de nuestro rescate, y salud, que nos dexò en prendas el amor diuino, que no ay mas que ver en el mundo.

Dos / [1657, fol. 109 vº]

### **Puertas del Sagrario.**

Dos Puertas de el Sagrario, de finissimos Iaspes, y Bronces: y el Sagrario vn pedazo de Cielo.

### **Armas Reales.**

Dos Escudos de Armas Reales, que ay à los lados de la Capilla, sobre los Entierros de los Reyes, que son todos de Iaspe: tambien son de mucha riqueza, y de preciosos, y significatiuos Timbres.

### **Ornamentos de Altaires.**

Los quarenta Altaires, que està repartidos por el Cuerpo de la Iglesia, dexando aora los que està a los treinta pies, y en otras partes, se visten cada dia, si es menester, de diferentes Frontales; de suerte, que en mudandose la Fiesta, y solemnidad, se muda en todos ellos la compostura de los Ornamentos, vniformes en el color, y hechura: para esso tienen veinte y quatro diferencias de Ornamentos: vnos se guardan en la Sacristia, y otros en dos Caxones, que tiene cada vno de los Altaires dentro de si.

### **Altar Mayor, y de las Reliquias.**

El Altar Mayor, y los dos de las Reliquias, tienen mas ricos aderezos: y ay para cada vno cinquenta mudas admirables, de diferentes Brocados, y Telas.

#### **Candeleros, y Curnucopias.**

Los Candeleros, que ay para adorno de todos los Altares, son docientos y cinquenta: vnos de Bronce dorado: otros de Plata: otros de Cristal: y fuera de esso, cada vno tiene vna Cornupia de Bronce plateado, que se enciende en la Missa, inmediately antes de Consagrar, que son en todas quarenta.

#### **Cruzes, y Reliquias de los Altares.**

Las Cruzes, que se ponen en ellos, con sus Crucifixos de Bronce, y Plata, seràn ciento: y la mayor grandeza destos Altares, es el estar consagrados; de suerte, que todas sus Messas son Aras, y en lo interior dellas tiene cada vno vna Caxa de Reliquias, de los Santos mismos à quien està dedicados: Tesoro grande, y que no se hallarà semejante en el Orbe. Gananse en ellos, y en este Templo, muchos Iubileos.

#### **Cruzes de la Consagracion.**

Para denotar, que està toda la Iglesia consagrada, està repartidas por ella doze Cruzes, donde la vngieron quando la consagraron, de vn laspe finissimo, sobre Marmol blanco, que la adornan mucho.

#### **Lamparas, y Blandones.**

Fuera de esto, alumbran sus poderosas Naues, seis gran- des / [1657, fol. 110] des Lamparas de plata, de hermosissima hechura: y por la principal estan repartidos catorze Blandones de bronce plateado, de mucha grandeza y luzimiento: y quando se encienden todos, y los Candeleros de los Altares, y se ponen otras Luminarias por todas partes, en las Cornixas y buelos de esta eminente Fabrica, como se haze quando se recibe la primera vez à los Reyes, ò Reinas, y en otras ocasiones, y festiuidades, parece que se ha venido a tierra todo el Cielo.

---

#### **[1681, fol. 105]**

[...] La Lampara, ò Araña del Coro es de Cristal toda, pesa treinta y cinco arrobas.

---

#### **Organos.**

Los Organos son ocho, repartidos por toda la capacidad de este Templo: y assi como le adornan mucho con el dorado luzimiento de sus Caxas: le alegran y llenan mucho, con la variedad de sus registros, y voces. Vno ay todo de Plata, que se toca el dia del Corpus, harto precioso.

#### **Campanas.**

Las Campanas de las Torres, todas son cinquenta y nueue, y las quarenta puestas en consonancia, con Teclas, como vn Organo, que ocasionan vna alegria muy grande al tocarse.

---

[1681, fol. 1681]<sup>2170</sup>

Las Campanas de las Torres, todas son cinquenta y nueue, y las treinta y dos puestas en consonancia, con Teclas, como vn Organo, que ocasionan vna alegria muy grande al tocarse.

---

### **Reliquias.**

Las Reliquias, que se guardan en dos Relicarios de esta Iglesia, majestuosos, y capaces: son tantas, que desde Christo Señor nuestro, y su Madre Santissima, de quien tenemos incomparables prendas, ay de todos los Santos que celebra la Iglesia, sino es de San Ioseph, y de San Iuan Euangelista: y hasta de los Prophetas, antes de la venida de Christo al mundo, ay Reliquias.

### **Vasos de Reliquias.**

Las Caxas, y Vasos donde se veneran, son 515. vnos de Oro, otros de Plata, y Cristales, y de otras preciosas Piedras.

### **Libros del Coro.**

Para cantar las diuinas alabanças en el Coro; propio instituto de los hijos de Geronimo, à imitacion de los nobles espiritus Angelicos: ay docientos y diez y seis libros en propios Estantes, sentados en los Antecoros; de admirable proporcion y hermosura. Es la mejor Libreria, para este ministerio, que se ha visto, dentro, ni fuera de España. Los Estantes son de las mismas Maderas, que las Sillas del Coro: y estas son de tantas diferencias preciosas, como las que diximos en la Libreria principal.

El / [1657, fol. 110 vº]

### **Sillas del Coro.**

El numero y suma de las Sillas, es de ciento y veinte y ocho, puestas en dos ordenes, donde graue y religiosamente los Monges estàn de dia, y de noche, ya cantando, ya en oracion mental, sin que aya instante, en que no se vean ocupadas. Las obligaciones que aqui se cumplen, y la solemnidad y pausa, con que se celebran los diuinos Oficios, es tanto de ver, como lo demas.

### **Facistor.**

El Facistor es todo de Maderas preciosas, y Bronce dorado à fuego, sustentado sobre quatro Pedestales del mesmo metal, admirable, grande, hermoso, y en este genero, de lo mayor de el mundo.

### **Caxones de la Sacristia.**

Los Ornamentos, y riquezas que ay en la Sacristia para el culto diuino, son en grandissima copia, guardados en quarenta diuisiones de Caxones de las mesmas Maderas de las Sillas del Coro, con el suelo de Cedro, por la incorruptibilidad.

### **Capas.**

Las Capas de Brocado, y de otras Sedas, y Telas, llegan à dozientas y treze, de todos colores.

### **Casullas, Almaticas, y Mangas.**

---

<sup>2170</sup> *Idem*: 1698, fol. 120.

Las Casullas que ay para dezir Missa en todos los Altares, passan de mil y dozientas, y Almaticas, ciento: y aqui no solo se entienden los Altares de la Iglesia, sino todos los de esta Casa, que llegan à sesenta. Las Mangas que se lleuan à las Processiones, son veinte y siete.

#### **Otros Ornamentos.**

Las cosas de Lienços finissimos, Aluas, Roquetes, Sobrepellices, Sabanas de Altares, Amitos, Pañuelos, y todas las demas que siruen al culto diuino, nunca son tantas, que no sean menester muchas mas, por lo mucho que se gastan: mas en llegando à la copia hermosa y rica, de Corporales, Hijuelas, Palias, Fruteros, Velos, Cendales, Vandas, y Portapazes, se pierde totalmente el numero, y no parece que le ay para significar tanta suma. Bien se puede afirmar, sin arrojò, ni encarecimiento, que no se ha visto en parte alguna, tan luzido, ni tan rico y copioso adorno, como aqui.

#### **Pieças de Oro.**

Las cosas que ay de Oro, y Plata, para este mesmo fin, son las muy precissas, y que no pudieron escusarse. De oro ay cinco Pieças solas, vn Caliz, vna Custodia, dos Porta- pazes, / [1657, fol. 111] pazes, y vn Pectoral que lleua al cuello el Prior quando celebra: mas son de las mas preciosas que ay en España.

#### **De Plata.**

De Plata ay buen seruicio: pero nada sobrado. Fuera de los Candeleros, y Cruces, que hemos dicho, ay ochenta Calices, y aun son menester mas para tantos Sacerdotes, y Altares como ay en esta Casa; dos Custodias, ocho Incensarios, con otras tantas Nauetas, vnos mas ricos, y otros menos. Atriles, Acetres, Fuentes, Perfumadores, y Vinageras, ò Ampollas grandes, con que se componen las Credencias, llegan à veinte y quatro pieças, y lo mas de su grandeza està en lo marauilloso de la hechura. Platos de Vinageras para las Missas ordinarias, con sus Paletillas para llevar luz, ay para cada Altar el suyo: y otros dorados de Bronce: y fuera de quatro Ciriales grandes, que siruen en las Fiestas principales, y otros quatro en las horas de los Reyes, y Reinas: ay quarenta de Plata, que lleuan los Niños del Seminario en la Procession del Corpus, y el Iueues, y Viernes de la semana santa; que todo haze mucha admiracion, y junto con las riquezas que se vèn en los Relicarios, de esta calidad; es digno Tesoro de tan grande Marauilla, que mirada à todas luzes, se vè tan llena, y tan regiamente preuenida, y copiosa, que al ver el mucho numero, y perfeccion de las partes de su Fabrica eminente, y de los adornos, y riquezas que contiene, se hazen poco los seis millones que costò, aunque no fueron mas.

#### **Otros Particulares.**

Aqui pensè poner la grandeza de muchos particulares, que concurren en esta Fabrica, singularmente en los materiales de ella: mas quando he querido juntar las sumas, para dezirlo en comun, hallo, que es trabajo grande, y de poco fruto, y que parece curiosidad sobrada: porque dezir la multitud de cal y yesso, que se gastò aqui, y los millares de cargos de madera, que vinieron: y el infinito numero de Pizarras, y Marmoles, que se vè, seria trabajo de muchos dias: solo dirè en comun, que si cada cosa de estas, / [1657, fol. 111 vº] estas, se viera amontonada en el Campo, se persuadieran todos à que de cada vna se podia hazer vna Ciudad.

#### **Hierro, clauos, y llaues.**

De solo hierro, y clauos, he sacado, que se gastaron aqui ciento y veinte y nueue mil ochenta y tres arrobas; y estos sin contar las Rexas grandes, y otros Antepechos, que es vna notable suma. De llaues ay cinquenta arrobas y mas.

#### **Metales.**

De otros Metales, como son Plomo, Estaño, Azero, y Cobre, otra cantidad grandissima: porque de solo el Plomo se hallan mas de nouenta y nueue mil y trecientas arrobas, assi en los Texados de la Iglesia, y Claustros principales, que està cubiertos de Planchas de esse metal, como en otras mil partes de los Empizarrados.

#### **Hilo de hierro.**

De hilo de hierro para hazer Redecillas à las Vidrieras, ay mas de cien arrobas: y si se hiziera minuta del Vidrio, que ay en estas Vidrieras, fuera vna suma grandissima, porque es vna de las grandezas de esta Casa, la inmensidad de ellas que se vèn en casi todas sus Ventanas.

#### **Gente que trabajò en esta Fabrica.**

El numero de la gente, que anduuo, y trabajò en esta Fabrica, es dificil de aueriguar: porque fuera de la multitud de Maestros, Sobreestantes, Destajeros, Oficiales, y Peones, que se ocuparon aqui al pie de la obra, como dizen, vnos en las Gruas, y Ruedas, otros en los Tablados, y Andamios, que subian al Cielo, y por todas partes se multiplicauan, para administrar, y assentar los materiales, Piedras, Maderas, Clauazon, Yesso, Cal, Estuque, Azulejos, y Ladrillos, que todo andaua à vn mismo tiempo: auia otros infinitos, para cortarlos, aserrarlos, fraguarlos, y disponerlos, repartidos por estos Campos de la comarca, que en contorno se veian sembrados de Talleres, Fraguas, Tabernaculos, Tiendas donde se amparauan de las injurias del tiempo, y hallauan lo necessario para el sustento, como en vn exercito.

#### **Artifices de los adornos.**

Otros mas recogidos, pintando, iluminando, dorando, estofando, bordando, matizando, y haziendo Franjas, y Cordones, crecian el numero en gran cantidad: y no / [1657, fol. 112] no menos le aumentauan los que labrauan las Puertas, Ventanas, Caxones, Sillas, y Estantes, y todo quanto toca al Ensamblaje; y los que obrando en los metales hazian Organos, Campanas, Rexas, y vaciauan grandes Planchas de Plomo, que ya se vè la gente que seria menester.

#### **Carreteros.**

Luego los Carreteros que conduzian las Carreterias, eran muchos, que animando las yuntas del ganado con sus aguijadas, y voces, traian Piedras ya labradas, ò Estatuas de tan descomunal grandeza, que no las meneauan menos que veinte pares de Bueyes, y muchas vezes quarenta.

#### **Sobreestantes.**

En todos los oficios, y ocupaciones, auia Aparejadores, y Sobreestantes, que dauan prissa, calor, y animo à los que andauan en sus partidas: y assi crecia por todas partes la gente con mucho concierto; y sin embaraçarse, ni encontrarse, dauan grandemente que admirar con su bullicio numeroso.

#### **Ruedas estrañas.**



Otros assistina à las Ruedas ingeniosas, traídas del agua, con que se cortauan, asserrauan, y pulian los laspes, y Marmoles durissimos, à fuerça de los esmeriles, y sierras de grande artificio. Otros labrauan en esparto, y cañamo, para las sogas, serones, espueñas, guindaletas, cuerdas, maromas, ondas, cables, que casi se hizo aqui todo: y despues de tanta multitud, como se veía aqui, se ocupauan en otras muchas partes no poca diferencia de gentes.

#### **En el Burgo de Osma.**

En las Canteras del laspe, no lexos del Burgo de Osma andauan sacando, y labrando, Españoles, y Italianos, lo que tocaua al laspe de la Fabrica.

#### **En Madrid.**

En Madrid se hazia la obra de la Custodia, y parte del Retablo, donde se juntauan muchos Maestros, y laborantes.

#### **En otras Ciudades.**

En Guadalaxara, y Cuenca, y en otras partes, se hazia gran cantidad de Rexas, sin lo que se labraua aqui. En Zaragoza fundian, y obrauan las Rexas principales de Bronce de la Iglesia, y los Antepechos de los alto de su contorno.

En / [1657, fol. 112 vº] [En las Sierras.] En las Sierras de Filabres sacauan el Marmol blanco: y en estas de las Nauas, y en Estremoz, y junto à Granada en las Riberas del Genil, y en las Sierras de Arazena, y otras partes, Marmoles pardos, verdes, colorados, negros, sanguineos, y de mil colores, y diferencias.

#### **En los Pinares.**

Los Pinares de Cuenca, Balsain de Segouia, Quexigal de Auila, y de las Nauas, estauan poblados de los que con las hachas, y segures derribauan sus altissimos Pinos, y los labrauan, haciendo resonar los Campos con los continuos golpes, y con el ruido de sus sierras.

#### **En otros Reinos<sup>2171</sup>.**

En Florencia, y en Milan fundian las figuras de Bronce grandes para el Retablo, y Entierros. En Toledo hazian Lamparas, Candeleros, Ciriales, Cruces, Incensarios, y Nauetas de Plata. En Flandes otros Candeleros de Bronce grandes, medianos, y menores, y grande cantidad de Lienços de Pintura al temple, para el adorno de las Celdas.

#### **En los Conuentos.**

Hasta en los Monasterios de Monjas, por todas partes auia muchas personas que labrauan grande numero de preciosos Paños, Corporales, Palias, Fruteros, Sabanas para los Altares, Aluas, Roquetes,

---

<sup>2171</sup> Sobre la idoneidad de contratar en el extranjero artistas y profesionales especializados se refiere el Padre Juan de Mariana: *“Conviene sobre todo llamar del extranjero, aunque con sea con grandes recompensas, á artistas de todas clases que nos sirvan, ya para pintar, ya para tejer telas bordadas de oro, ya para fabricar alfombras y tapices, ya para forjar metales y transformarlos en vasos y otros muebles. Tengo esto mucho más ventajoso que traer de otras naciones las materias ya elaboradas, pues haciéndose como proponemos, las tendríamos en mayor abundancia y no saldría de España el mucho oro y plata que tenemos, con gran perjuicio nuestro y no poco provecho de otros estados [...]”* (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 551).

Amitos, y otras mil diferencias, que llenan, y enriquezen esta Fabrica. Desuerte, que por toda España, Italia, y Flandes, estaua esparcida no pequeña parte de esta obra; y assi es muy dificultoso el reducir à numero cierto, la gente que trabajò en ella. Cada vno podrà inferir, el que quisiere: que el no dexarnos noticia de esto, los que pudieron alcançarla, y tenerla, ni de otras cosas de admiracion grande, seria sin duda, porque cada vno pensasse lo que quisiesse: que en Fabricas tan Marauillosas, nunca se adelanta tanto el concepto, que no halle aun mucho mas de lo que concibe.

### **Lo que durò la Fabrica<sup>2172</sup>.**

Durò en fabricarse esta Marauilla treinta y ocho años: los veinte y quatro hasta que se puso la vltima piedra, y los catorze, en que se fue adornando, y enriqueziendo, hasta la muerte de Philipo Segundo, que fue el año de 1598. lo demas de sus grandezas se verà en el libro siguiente.

---

<sup>2172</sup> Lhermite: “[...] si computamos y calculamos bien todo el tiempo que hizo falta para que este edificio se completara, podemos decir que fueron 22 años y un poco más de cinco meses, esto, desde los últimos días del mes de abril del año 1562 hasta el 5 de septiembre de 1584, que fue el día en que se puso la última piedra [...] el conjunto de la obra [entiende Casas de oficios, Compañía, lonja y jardines] se terminó y alcanzó la forma y perfección que puede verse en la anterior representación en el tiempo de 34 años. Es una cosa que causa grandísima admiración ver que una obra maestra tan bella, rica y bien acabada como era ésta hubiera sido empezada y terminada durante la vida de un solo hombre, incluso que avanzara y se completara en lo mejor de su edad, pues cuando se empezó no podía tener este rey más de 35 años, y, como se ha dicho, la terminó en treinta y cuatro, y además tuvo tiempo todavía para disfrutarla durante algunos pocos en grande reposo, placer y contento.” (LHERMITE [1597] 2005, pp. 313 y 315). Juan de Mariana anota que la “gran mole” de El Escorial “[...] fue levantada desde sus cimientos en el espacio de veinte y cuatro años [...]” (MARIANA [1599] 1950, t. II, p. 553). Dice fray Antonio de Villacastín al narrar la colocación de la última piedra el 13 de septiembre de 1584: “Hízose esto veinte y dos años después que se comenzó esta fábrica y más cinco meses. Era prior desta casa el padre fray Miguel de Alaejos, profeso de San Jerónimo de Yuste, y obrero el padre fray Antonio de Villa Castín, el cual lo era cuando se asentó la primera piedra, de manera que el obrero que comenzó este edificio lo acabó en vida de nuestro fundador el rey don Felipe II deste nombre [...]” (VILLACASTÍN [c.1595] 1985, p. 59). Antoine de Brunel comenta que Felipe II: “[...] habiéndolo hecho construir en veintiún años [...]” (DE BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 285).

[LIBRO SEGUNDO]

[1657, fol. 113]

LIBRO / SEGUNDO / DE LA CAPILLA REAL / DEL PANTHEON, CORONA / DE ESTA  
MARAVILLA./ ENTIERRO DE LOS CATHOLICOS / MONARCHAS DE ESPAÑA: / Y  
TRASLACION DE LOS /  
CVERPOS REALES\*.

DISCURSO PRIMERO.

Los motivos que hubo para la Fabrica del  
Pantheon, y sus primeros  
principios.

CORONA Es de esta Marauilla, la Capilla Real del Pantheon; Sepulcro ilustre de los Reyes de España; no solo por la grandeza, y hermosura de su Fabrica, sino por auer llegado al fin de su perfeccion con ella; que el fin corona la obra: por esso hemos dexado su descripcion para lo vltimo; porque fue lo vltimo que se acabò, y lo vltimo à que pudo llegar el poder, y el arte en nuestros tiempos, y en los passados. No se / [1657, fol. 113 vº] so conoce aora en el Orbe semejante Monumento: ni con tales circunstancias de admiracion le conocieron los Antiguos, aunque entren los que por su estraña grandeza, se ganaron el renombre de Marauilla del mundo. El Mausoleo de Arthemisia en Caria, y los Pyramides de Egypto, depositos, vnos, y otros de las cenizas de sus Reyes; que los fundò en la arena y el ayre de la barbara ostentacion, y vanidad: y assi se les luziò en la duracion, y se les ha luzido à los demas que siguieron esse rumbo de la soberuia<sup>2173</sup>.

---

\* Santos dedica enteramente la segunda parte de la *Descripción* al Panteón de Reyes, principal novedad y detonante de la publicación del libro. Ya en el mismo título se hace alusión a la división argumental del volumen, primero: *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real* [...], después: *Aora nvevamente coronada por el catholico rey Philippo Qvarto el Grande con la magestuosa obra de la capilla insigne del Pantheon*. El libro II contiene siete discursos, los discursos I y II tratan de la historia de la cripta funeraria desde los comienzos hasta la terminación en 1654. A partir del discurso III comienza propiamente la parte descriptiva, ajena a contingencias temporales, siguiendo un recorrido topográfico que se corresponde con el de acceso a la cripta: arranca de la portada (discurso III), continúa por la escalera (discurso IV), analiza la arquitectura de la cripta (discurso V), explica su decoración (discurso VI), y concluye con las dependencias anejas a la rotonda: el panteón de infantes y la sacristía del Panteón (discurso VII).

<sup>2173</sup> Santos comienza con un exordio encomiástico en el que valora el Panteón como pieza única en su género, utiliza los mismos argumentos aplicados a todo el monasterio: el edificio es superior por sus fines católicos a todas las maravillas de la Antigüedad, en este caso funerarias: las pirámides de Egipto y el Mausoleo de Halicarnaso. La originalidad en Santos no está en la elección del tópico, sino en el ingenio de su desarrollo argumental. Más allá del tópico, el Panteón de El Escorial fue efectivamente un espacio único en la historia de la arquitectura del siglo XVII, seguramente el más elaborado y programático recinto funerario que poseyó una dinastía durante la Edad Moderna, algo que

### Fundamentos durables.

El de los Reyes de España, sobre solidos fundamentos de piedad Catholica, se leuanta magestuoso, y se asegura en ellos, lo estable, y permanente de su formacion, y la fama superior à todos, viua siempre en la memoria de los siglos. Solo la gloria de Dios ha sido el assumpto de sus Fundadores; y la honra de sus padres, por el precepto de Dios: y la suya, por Dios, y por sus padres; que todo cabe dentro de la piedad christiana, quando no lo vicia la soberuia: *Qui amat honorem* (dize Agustino) *Deum imitatur. Sed humiles animae, in illo se honorare volunt: superbi, prae illo.* [«Cont Secun. cap. 17».] Ha de ser la calidad de la honra, y gloria que se pretende, no la de los soberuios, que fuera de Dios la buscan, porque la quieren en èl, y por èl.

### Vso de los Sepulcros.

Este linage, de gloria y honra, han solicitado estos Principes, y solicitaron todos aquellos, que guiados de la luz de la Fè de la Resurreccion, para afirmarla, aun en la misma muerte, erigieron Sepulcros para si, y para los suyos, en todas las edades; ya en los Campos, ò Huertos, como antiguamente se estilaua: ya dentro de las Ciudades, Poblaciones, y Casas, como despues se hazia: y ya en los Cementerios, ò en los Templos mesmos, como aora se vsa en la Iglesia Catolica, donde se vèn tantas insignes Capillas, ò Entierros, en que se conseruan los despojos de la muerte de los Monarchas, y Principes, que juntamente con ser desengaño de los viuos, les despiertan la memoria, / [1657, fol. 114] [«D. Th. q.71 add.3 p. ar. 9. & II».] ria, para que socorran à sus almas, con oraciones, y sufragios: que esso suena, Monumento, que de la memoria que excita en los viuos, tomò el nombre: *Quasi mones mentem.* [«Aug. I. de Ciuitat. Dei».] Y se celebran en ellos sus Exequias, y las memorias de sus virtudes, y hazañas, dandole la gloria à Dios, primer Autor de los triumphos: para que se mueuan los demas à su imitacion, y caminen en seguimiento suyo à merecerse en su fin semejantes atenciones. Y ha sido tal el estudio, en la fundacion destos christianos Edificios, que siempre pretendiò medirlos la estimacion, à lo venerable de la dignidad, y meritos de los Difuntos, para que se conozca la diferencia, que se les deue en la atencion, à vnos, y à otros.

### Memorias de los Gentiles.

Los Gentiles ponian tanto cuydado, y primor en sus memorias, ò Estatuas, que las de los hombres ordinarios, las hazian à su medida; y las de los Heroes, ò como ellos dezian, medio Dioses, quales eran,

---

seguramente envidió Luis XIV, y también modelo de panteones, siendo el más evidente el de los Duques del Infantado en el convento de San Francisco de Guadalajara. El papel del libro del padre Santos en el proceso de difusión de la idea y la imagen del Panteón es determinante. La idea de «corona» que adquiere el Panteón queda expresada gráficamente en la estampa de Pedro de Villafranca, en la que por debajo de la corona, el alzado de la cripta sobrevuela la cabeza desnuda del monarca. Estampa firmada y fechada en 1657 es decir con posterioridad a que Santos terminara de redactar el texto, cuyo privilegio se fecha el 15 de octubre de 1656. Quizá por ello el jerónimo no alude en ningún momento al grabado alegórico, que debe entenderse como la síntesis gráfica y emblemática de los contenidos del libro. En la primera edición, la estampa va colocada como contraportada, a modo de frontis de toda la *Descripción*, lo que es comprensible dada la dedicatoria a Felipe IV y la importancia del hecho mismo de la terminación del Panteón como detonante del libro. A partir de la segunda edición de 1667 y en las siguientes, el grabado se traslada al inicio del libro segundo, encabezando únicamente la parte dedicada específicamente al Panteón que queda unido, también en los visual, e indisolublemente, al patrocinio del cuarto Felipe.

Aquiles, Encas, Ajax, Turno, y otros, vn tercio mayores; y desta suerte iban creciendolas, y proporcionandola, hasta venir à hazer aquellos soberuios Colosos de descomunal altura, que dedicauan à sus falsos Dioeses. Y siendo tan de otra esfera, los merecimientos de los Catolicos Heroes, y de tan ventajosa estimacion, los de los Reyes, que Vizedioses en la tierra, son defensores de la Fè, y de la equidad, alma de la Republica: no es mucho que piedad aya querido leuantar sus Monumentos ajustados, todo lo possible, à lo insigne de su virtud, y magestad, consagrandolos al verdadero Dios principalmente: donde al passo que està honrados sus cuerpos Reales, està rendidos à su diuino poder, y prouidencia, reconociendole por Autor de la vida, y de la resurreccion que aguardan.

#### **Fundadores del Pantheon.**

El de los Catolicos Reyes de España, nunca auia tenido determinado sitio, ni formacion, proporcionablemente ajustada, y medida à sus Altezas, hasta que le deseò el Inuicto Emperador Carlos Quinto: y obediente à su voluntad, le eligiò en esta Marauilla el Prudentissimo / [1657, fol. 114 vº] mo Monarcha Philipo Segundo, su hijo; y despues le començò el Catolico Rey Philipo Tercero; y vltimamente le acabò el Catolico Rey Philipo Quarto el Grande, con la magestad, riqueza, y hermosura que veremos. Llegòle à tal estado, que luego se conoce, que solo puede ser descanso de tales habitantes. Colocò en èl los Cuerpos Reales de tan gloriosos antecessores, con admirable pompa en la traslacion, digna del aplauso vniuersal de los mortales, y de inmortal alabança en los siglos: con que, por si, y por sus dueños, quedò este Sepulcro insigne, ventajoso à todos quantos han celebrado las edades. En este libro se pone su Descripcion, para que logre la curiosidad estudiosa, las noticias de su traza, y vea con quan justa causa se dize, que es Corona desta Marauilla de España. Primero se referirà, como fue procediendo desde sus principios, y lo que hizo cada vno destos Catolicos Monarchas, en su Fabrica; y luego se mostrarà toda, por sus partes, y adornos, acabando con la traslacion de los Cuerpos Reales.

#### **Lo que hizo Philipo Segundo.**

Començando pues por el prudentissimo Rey Philipo Segundo: Vno de los principales motiuos, que tuuo para edificar este Monasterio de San Lorenço, fue la vltima voluntad del siempre inuencible Emperador Carlos V. que en el postrer Codicilo, que ordenò en el Monasterio de San Geronimo de Iuste, al estar cercano à la muerte, dexò à su disposicion, todo lo que tocaua à su Entierro, lugar, assiento de su Sepulcro, y de la Emperatriz Serenissima, Doña Isabel su muger: deseando fuesse en parte señalada, no solo para sus Cesareos Cuerpos, sino tambien para todos sus sucesores. A fin de darles obediente, honorifica Sepultura à sus padres. Leuanto Philipo esta ilustre Fabrica del Escorial, vnico Milagro del mundo; donde à la atencion de hijo, juntò quanto tenia de Rey: porque no quexasse la piedad, del oluido, que suelen traer consigo las Coronas; que assi como se mereciò el renombre de Segundo Salomon, imitando al primero, en la edifica- cion / [1657, fol. 115] cion del Templo: quiso merecersele tambien, imitandole en el sumptuoso Sepulcro, que edificò Daud; deseoso de darle à sus Padres, con toda grandeza, aunque en la execucion no sucediò assi, por causas graues, que tuuo.

#### **Cuerpos Reales.**

Hizo trasladar sus Cuerpos Reales, el año de mil y quinientos y setenta y quatro, desde San Geronimo de Yuste, el de Carlos Quinto; y el de la Emperatriz, desde Granada, à este Real Monasterio, quando aun no se auia acabado: tal era la ansia de verlos en lugar digno de sus grandezas. Hizo traer tambien otros de la Real Casa de Austria, que estauan en diuersas Ciudades de España: y hasta que se llegasse el tiempo de ponerlos en el Sepulcro que deseaua, los depositò en la Iglesia Antigua; donde à la sazón, se celebrauan los diuinos Oficios, entre tanto que se hazia la principal. Obròse esta con tanta perfeccion, y erigióse con tan magestuosa excelencia, que a dicho de todos quantos la miran, y admiran, pudo quedar satisfecho su Real animo, de que le diò à Dios en ella, y al inuicto Martyr Español Laurencio su deuoto; el lugar mas decente, y noble, que conocen los mortales.

### **Intencion que tuuo.**

Aqui, pues, pretendiò su Magestad hazer vno como Cementerio de los Antiguos, donde estuuiesen los Cuerpos Reales sepultados, y donde se les hiziessen los Oficios, Missas, y Vigilias, como en la primitiua Iglesia se solian hazer à los Martyres, donde se celebrauan sus memorias; y donde por miedo de los Principes Paganos, se escondian los Catolicos à los Oficios, y à sus Sinaxis, Conuentos, ò Cofradias, y Colectas santas. Hizose assi, para que en Templo, y Sepulcro, viesse executados sus altos, y piadosos motiuos<sup>2174</sup>.

### **Forma antigua del Pantheon.**

---

<sup>2174</sup> Santos repite lo dicho por Sigüenza (Libro III, discurso XIV): «Tuvo Su Majestad al principio de esta fábrica intento de hacer un como cementerio de los antiguos, donde estuviesen los cuerpos reales sepultados y donde se les hiciesen los oficios y misas y vigilijs, como en la primitiva Iglesia se solían hacer a los mártires, donde celebraban sus memorias, y donde, también por miedo de los príncipes paganos se escondían los cristianos a los oficios y a sus sinaxis, y ápages, misas y conventos, o cofradías y colectas santas [...]» (SIGÜENZA[1605] 2000, t. II, p. 502). Santos añade la última frase del párrafo con la que viene a subrayar la vinculación entre templo y sepulcro, idea que desarrolla también en la descripción de la basílica. No sabemos con certeza a qué se refería Sigüenza con lo de «un como cementerio de los antiguos» cristianos, lo cierto es que hace pensar en las catacumbas, quizá fue una ocurrencia del jerónimo o una noticia que escuchó de oídas, pero si damos por válido su comentario cabría entender que Felipe II tuvo un interés particular por los primeros enterramientos cristianos y que este interés se intentó concretar desde el principio en el sepulcro escurialense, todo ello antes de las exploraciones llevadas a cabo por Antonio Bosio desde 1567 y publicadas póstumamente por Giovanni Severani en la *Roma sotterranea*, publicada en 1632, con varias reediciones como la impresa por Ludovico Grignano, en 1650. De ser así, la cripta redonda y subterránea proyectada por Juan Bautista de Toledo debajo del altar mayor, tomaba su referente formal, ideológico, y toponímico del ilustre Panteón romano, pero a su vez pretendía constituir una suerte de materialización de los primeros enterramientos cristianos, a los que antes de su descubrimiento, se habían referido entre otros Tertuliano, al hablar del cuerpo de San Pedro, Prudencio, cuando describe el cementerio de San Hipólito, y el mismo San Jerónimo en su comentario a Ezequiel, en el que relata sus incursiones dominicales por las antiguas grutas de Roma. Al respecto es muy ilustrativo el capítulo I de Giovanni Severani a la obra de Bosio, *vid.* BOSIO /SEVERANI, 1650, pp. 1-5. La idea del Panteón como catacumba y *dormitorio* seguro de los monarcas católicos ante la herejía, encaja perfectamente en la idea del Escorial como baluarte de la Contrarreforma, Severani decía con respecto a los tesoros hallados por Bosio: «rappresentano al viuio la nascente Chiesa: Teatri, e Cerchi Agonali, doue i veri, e santi gladiatori Christiani si sono preparati, & esercitati per acquistare i premij, e le corone eterne: Arsenali, donde si pligliano le armi da combattere contra gli Eretici, e particolarmente contra gl'Iconoclasti, impugnatori delle sacre Imagini, delle quali sono ripieni i Cimiterij [...]» (BOSIO / SEVERANI, 1650, prólogo s.f.). Santos, en su visión de la cripta escurialense desarrolla con similares términos la idea del Panteón como dormitorio seguro de *mártires* católicos dispuestos a la resurrección.

Formòse debaxo del Altar Mayor, que es el Sitio del Pantheon, en los mas hondos cimientos, vna Iglesia redonda, con su Capa, ò Copula proporcionada, donde pudiesse estar sentado el Altar, y vna Tribuna enfrente, donde se hiziesse el Oficio; y por los lados concauidades, pa- ra / **[1657, fol. 115 vº]** ra acomodar los Ataúdes. Baxauan aqui desde la Capilla Mayor por dos Caracoles secretos: y sin estos, por otras dos Escaleras, que respondia, la vna al Conuento, y Sacristia; y la otra, à la Casa Real: vna Architectura de piedra Berroqueña, labrada, capaz, y de buena proporcion para este efecto. Mudò despues el Fundador de intento: pareciòle, que esto estaua muy distante, triste, oscuro, y dificultoso de ir y venir: y assi mandò, que entre esta Iglesia, ò Capilla baxa, y entre la Principal, y alta, se hiziesse vna Bobeda, que viniesse à estar el medio della, debaxo del Altar Mayor<sup>2175</sup>.

---

<sup>2175</sup> Santos retoma el pasaje de Sigüenza: «Y así se hizo aquí, debajo de tierra, y en los más hondos cimientos, una iglesia redonda con su capa o cúpula proporcionada, donde pudiese estar asentado el altar, y una tribuna, de donde se hiciese el oficio frontero del altar, y por los lados, concauidades donde se pusiesen los ataúdes o cajas de mármol o de otras piedras. Bajaban aquí desde el altar mayor de la iglesia principal por dos caracoles secretos, y sin estos, otras dos escaleras claras y llanas, que responden, una al convento y sacristía, y la otra a la casa real; una arquitectura de piedra labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto. Mudó después el fundador este intento. Parecióle que esto estaba muy distante, triste y dificultoso de ir y venir allí y que tendría también no sé qué indecencia andar por entre los ataúdes, y otras consideraciones semejantes. Y así mandó que entre esta iglesia o capilla baja y entre la principal y alta, se hiciese una bóveda que viniese a estar en medio de ella, debajo del altar mayor [...]» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 502). En similares términos se refiere al Panteón Luis Cabrera de Córdoba en 1619: «Antes de partir de San Lorenzo el Rey dejó ordenada la traslación de los cuerpos Reales al sepulcro, de que es adorno toda esta máquina y fin segundo della, en la iglesia principal, que debajo de su altar mayor forma un capilla que por su figura redonda es llamada hoy el Panteón, de buena arquitectura, de piedra bien labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto, con su capilla proporcionada donde pudiese estar el altar y una tribuna en su puesto para celebrar el oficio, misas y vigiliass por los difuntos, y por los lados cavidades para las caxas, de mármol jaspe, para conservar las cenizas de tantos religiosísimos príncipes. Bájase a ella desde el altar mayor por dos caracoles colaterales secretos y por otras dos escaleras más llanas y mayores», citado en BUSTAMANTE, 1992, p. 166, nota 13.

Todos están describiendo el Panteón ideado por Juan Bautista de Toledo y modificado y terminado por Herrera, antes de morir el primero el 12 de mayo de 1567, el proyecto había comenzado a levantarse paralelamente a la cimentación del edificio, el primer documento gráfico en el que figura es el llamado Proyecto C, del que se deduce que se trataba de un espacio circular de proporción dupla cubierto por una media naranja y articulado por pilastras. A occidente contaba con dos dependencias superpuestas cubiertas con bóveda de cañón, la de arriba servía de tribuna, su situación evidencia que el altar de la cripta estaba pensado canónicamente hacia Oriente. Herrera alteró las proporciones del proyecto, siendo el resultado lo que muestra el *Quinto Diseño*: un espacio circular con ocho pilastras que flanquean espacios rehundidos para colocar sarcófagos, cubierto por una media naranja escarzana con lunetos y vanos termales, desde los orientales tenía salida al Patio de Mascarones a través de un largo cuello por entonces cegado. Los accesos a la cripta se hacían por medio de dos escaleras de caracol que comunicaban el altar mayor con la tribuna y desde el convento y palacio por dos escaleras llanas y rectas. Toda esta articulación se aprecia en planta en la traza de Herrera de hacia 1570, reaprovechada luego por Alonso Carbonel para mostrar diferentes propuestas de solado, *vid.* BUSTAMANTE, 1992, pp. 164-166.

Santos omite la imprecisión de situar la cripta «debajo de tierra», sí conserva lo de «los más hondos cimientos» pues el Panteón se sitúa de hecho al mismo nivel que el arranque del muro de los nichos. Concreta su situación debajo del altar mayor, es decir, subraya el hecho de que se corresponde con el deseo expresado por Carlos V en su último codicilo, al que ya se ha referido como origen del Panteón escurialense. Repite los mismos motivos que da Sigüenza para explicar el hecho de que Felipe II descartara la cripta una vez construida, falta de luz, ventilación y dificultad de acceso, suprime eso sí la frase ambigua y de difícil interpretación que aludía a una falta de decoro: «[...] tendría también no sé

### Sitio Antiguo de los Cuerpos Reales.

Executòse assi, y se repartìo en tres Cañones, que toman toda la Mesa, que està encima de las Gradas primeras del Altar; à donde por entonces quiso se trasladassen los Cuerpos Reales. Mas sin duda no tomò semejante resolucion, para que fuesse la vltima: porque saliò esta obra tan estrecha, y de tan poco buelo, respeto de las estendidas alas de sus intentos: que no es possible fuesse à su gusto; sino para que poniendo alli los Cuerpos Reales, estuuiesen como en deposito, hasta tanto que en la Iglesia, ò Capilla mas profunda, se allanauan las dificultades, dandole mejor disposicion; que aunque se hallaron las que vimos, era la que estaua elegida para el proposito; no se tratò de esso por entonces. Trasládaronse los Cuerpos Reales à la Bobeda intermedia, que fue la segunda traza, el año mil y quinientos y ochenta y seis: y quedòse la primera, en aquel estado de triste, obscura, dificultosa, y distante; circunstancias que no le parecieron bien al Prudentissimo Monarca, en el lugar de la muerte de Principes tan Catolicos, que aunque por su falta entristecieron, y obscurecieron al mundo: por sus heroicas virtudes le alegraron, è ilustraron; y esta alegria, aun el mismo Sepulcro la ha de estar representando: pues mas allà de sus limites se coronan las virtudes de semejantes Heroes, y solo puede ser triste el Entierro de los que murieron sin la luz de la Esperança. [«D. Pau. Ad. Hebr. 4».]<sup>2176</sup>

---

qué indecencia andar por entre los ataúdes, y otras consideraciones semejantes». Frase que llevó a Taylor a considerar que los sarcófagos se habían pensado colocar en medio (*vid.* TAYLOR, 1979, pp. 65-68) y no en columbario, como evidencian los documentos gráficos citados y señala BUSTAMANTE, 1992, p. 168.

<sup>2176</sup> Esta bóveda intermedia, conocida como los *Infiernos*, comenzó a construirse y se terminó en 1576, realmente es un pasillo o tránsito compuesto por tres cañones de bóveda muy bajos que forman una U y que discurre entre el altar mayor y la cúpula del Panteón. Ya figura en el proyecto C (1567), en una traza de Herrera con la planta baja de la basílica con reja (1573), en el dibujo de Hatfield (c.1576), en el manuscrito de las *Memorias* de fray Juan de San Jerónimo y en el *Quinto Diseño* de Perret. Además de los jerónimos, la describen Almela, Lhermite y Luis Cabrera de Córdoba, *vid.* BUSTAMANTE, 1992, pp. 169-170. Hasta el primer punto y coma del párrafo, Santos sigue atento el texto de Sigüenza (discurso XIV, libro III): «[...] y así se hizo y se repartió en tres cañones que toman toda la mesa que está encima de las gradas primeras del altar» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 502). Seguidamente, Santos aborda su particular interpretación de uno de los temas más oscuros de la historia del monasterio: el aparente *fracaso* de Felipe II en la concreción de la tumba imperial y dinástica. Para el jerónimo la bóveda intermedia debía ser un depósito provisional, pero no podía haber contentado al fundador. Contrapone la tristeza y oscuridad de la primera disposición a la alegría y luminosidad requeridas para el sepulcro de príncipes católicos. Alude a la traslación de cuerpos reales en 1586 desde la Iglesia Vieja, pero omite la descripción pormenorizada de su colocación en la bóveda intermedia que sí incluye Sigüenza: «Púsose el ataúd del Emperador en medio, bajo de donde el sacerdote que celebra tiene los pies; memoria de harta importancia para todos, donde se ve el fin de los imperios de este mundo y cómo en Aquél que se espera tienen los que aquí fueron los más altos y mayores mayor necesidad de ser socorridos con los sugragios de un pobrecillo sacerdote que los tiene allí a sus pies. A los lados del Emperador están la Emperatriz, su mujer, al derecho del Evangelio, y el rey don Felipe, su hijo, al de la Epístola. Tras la emperatriz está un lugar vacío aguardando a la emperatriz doña María, que hoy vive, su hijo, luego la reina de Francia, doña Leonor, y tras ella la reina de Hungría, doña María; y a la vuelta que allí hace aquel cañón de la bóveda, el príncipe y prior de San Juan, Wenceslao. Al otro coro, después del rey don Felipe está la reina doña Ana y luego la reina doña Isabel y tras ella la princesa de Portugal, doña María, y junto de ella su hijo, el príncipe don Carlos, y a la otra vuelta del cañón de la bóveda, don Juan de Austria, junto a la puerta por donde se entra. Los otros inocentes príncipes e infantas están a los pies unos y a la cabecera otros de los ataúdes del Emperador y rey don Felipe. Hallóse a esta traslación de parte de su Majestad su secretario Juan de Ibarra» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 503). Sigüenza también se refiere a la bóveda intermedia cuando describe la capilla mayor del templo (discurso XIV,



### Ocupacion de Philipo Segundo.

Teniala grande Philipo, de que se auia de poner en to- / [1657, fol. 116] todo remedio, despues de acabado lo restante de la Fabrica, que por todas partes andaua muy cerca de la vltima perfeccion; y como viuia siempre con el cuydado de ver la llegar al fin que pretendia; deseoso de conseguirlo, se empleò todo en disponer, que lo que inmediatamente tocava à la honra y gloria de Dios, y de sus Santos, se fuesse perficionando, lo primero; y luego se trataria de lo demas, con seguridad del acierto; que Dios delante, nada se yerra. Ocupò sus generosas atenciones, en adornar, y alajar con Real magnificencia este Templo, vnico Santuario, y Gloria de la piedad; para que las copias, y riquezas dedicadas à su Autor, siruiessen rendidas al culto de su Diuinidad. Hizo tambien, que se consagrasse; porque hasta las piedras mismas inanimadas, à fuerça de la virtud espiritual, que reciben con semejante accion, se eleuassen à tan alta esfera, que mouiessen à vna deuocion, y respeto celestial. [«D. Th. 3. p. q. 83. ar. 3».] Y para que todo punto quedasse enriquezido, y colmado de Tesoros de Gloria, poblò los Relicarios de tantas preciosas prendas de Martyres, y Santos, como hemos visto; y de tal suerte, se entregò al corriente, de estos, y semejantes cuydados, que arrebatado de su curso, nadie imaginara, sino que se auia olvidado de sus Padres, y de si mismo, en quanto à tratar de su Sepulcro; pues nunca de alli adelante boluiò à hazer memoria dèl: siendo assi, que la tuuo tan grande en fundar los Aniuersarios, Missas, y Sufragios, que perpetuamente se hazen, y dizen por sus almas, que es cosa digna de admiracion.

### Dicho de Philipo II. y eleccion del Sitio.

Solo se sabe que dixo, para satisfazer al reparo, que luego se viene à los ojos de todos: *Que èl auia hecho habitacion para Dios; que su Hijo, si quisiessse, la haria para sus Huessos, y los de sus Padres.* Y si se aduierte, la viuieza de esta satisfacion, se verà claramente, es vna salida tan catholica, que no dexa entrada alguna para la replica: pues no faltò à la consecucion de esse fin, porle le faltò el cuydado; sino porque se le robaron totalmente las atenciones de Dios; y assi por disponer su / [1657, fol. 116 vº] su habitacion diuina, con la magestad que se vè en ella, se contentò con elegir la de sus difuntos Padres, suya, y de sus sucessores, à los pies del Sacramentado Rey de la Gloria, como hemos dicho: dexando en la obediencia de su Hijo, asegurado lo demas que tocava à su mejor disposicion: y dexando en el estrecho de la otra Bobeda, los Cuerpos Reales, para que lo humilde del lugar, le obligasse à poner mas diligencia; que su prudente juicio, hasta en esto se quiso mostrar preuenido. Acabò felizmente su vida en este Monasterio, à catorze de

---

libro IV): «[...] debajo de la mesa del altar mayor, entre ella y una capilla redonda que està debajo de todo el suelo, se hace una pieza que sirve de poner los cuerpos y ataúdes reales. Está repartida en tres como callejones de bóveda y encima de unos bancos de madera se atraviesan los ataúdes, que ya dije el orden que guardan los que allí tienen» (SIGÜENZA [1605] 2000, t. II, p. 654). En el mismo punto de la descripción de la capilla mayor, Santos introduce un nuevo párrafo: «Aquí entraua aora como en su lugar, la descripción del Panteon, Entierro de los Reyes de España, que tiene su sitio aquí, debaxo de la Grada del Altar Mayor, en los mas profundos cimientos desta Iglesia; mas como es assunto para mas dilatados discursos, y lo vltimo que se acabò en esta Marauilla, para Corona de su perfeccion; lo dexamos para lo vltimo. Baste aora saber el sitio, que es como Peana desta Capilla eminente, donde està con tanta decencia el blanco misterioso de la Fè, y deuocion de estos Principes; y ellos rendidos aun, en la muerte, a sus pies, sustentando como Leones el Trono de Salomon, aguardan de su piedad los premios de su virtud en la bienauenturança» (SANTOS, 1657, fol. 34vº).

Septiembre, el año de mil y quinientos y nouenta y ocho: y entrò gouernando el Catholico Rey Don Philipo Tercero su Hijo, el mas estendido Imperio, que el Sol ha visto<sup>2177</sup>.

### **Philipo III los motiuos que tuuo.**

Ya bolauan por el mundo las noticias de la Marauilla de España, y de lo prodigioso de su Fabrica; y à la voz, y ruido de su fama, venian muchos de diuersos Reinos, y Prouincias, à lleuar admiraciones; y como en el todo, y en qualquiera de las partes de este sumptuoso Cuerpo, hallauan el alma de tanta conformidad, y perfeccion, hazian nouedad, que no la tuuiesse el Entierro de tan gloriosos Monarchas. Espantauanse de verlos à tan corto espacio reducidos, auiendo sido los que dilataron la christiandad, zelosos del mayor Imperio de la Iglesia; y aunque en todos era esso mismo causa de desengaño: en muchos passaua à ser compassion; pareciendoles, que Huessos que fueron Columnas de Edificios, en quien viuì la Fè tan defendida, no estauan bien donde estauan; y que Cuerpos, cuyos espiritus, por su valor virtuoso, se juzgauan gozando los espacios de la habitacion del Cielo, como lo afirman reuelaciones, pedian en la tierra la correspondencia possible, en el lugar de su descanso. Y que estando tan vfano el mundo de auerlos tenido por dueños; no era justo tuuiesen el Entierro, como qualquiera de los del mundo. Estas cosas juntamente con la insinuacion de la voluntad de su Padre, y de su Abuelo, dieron motiuo à la Magestad Catholica del Rey Philipo Tercero, para intentar la / [1657, fol. 117] la obra del Pantheon, donde estuuiesen con la veneracion deuida; y despues de auer acabado, y perficionado otras que le dexò encargadas su Padre en el vltimo Codicilo, se determinò à dar principio à esta, con toda resolucion<sup>2178</sup>.

---

<sup>2177</sup> Santos se encarga de trazar una visión beata, según la cual, el abandono de la cripta circular no fue un fracaso de Felipe II, sino casi una voluntad, como refería Gil González Dávila: «Felipe II quando mando edificar el Conuento de S. Lorenço, no labro entierro para si; porque quiso que nadie pensasse leuantaua aquel prodigio de marauillas para enterrar sus cenizas» (GONZÁLEZ DÁVILA, 1623, p. 59), citado en BUSTAMANTE, 1992, p. 170, el cual señala que efectivamente «las dificultades se habían transformado en humildades» en una «línea hagiográfica beata, totalmente opuesta a las decisiones de 1561 y 1567». Es lógico que Sigüenza se mostrara optimista con las posibilidades de la cripta circular: «una arquitectura de piedra labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto». Cuando esto se publica en 1605, la continuidad del proyecto escurialense como panteón dinástico estaba literalmente en el limbo. Felipe III en 1603 había dado por concluidas las obras de El Escorial, la Corte se había trasladado a Valladolid y el duque de Lerma intentará por todos los medios habilitar otros enterramientos reales. De alguna manera todo lo escurialense dependía en gran parte de que sus funciones como panteón dinástico se mantuvieran en el tiempo y para eso era esencial rescatar de la oscuridad el primer proyecto frustrado de cripta funeraria. Al margen de visiones hagiográficas, es cierto que Felipe II no se volvió a ocupar del asunto, centrando todos sus esfuerzos en terminar la capilla mayor y poner en marcha la maquinaria monástica y palaciega. Todo ello puede entenderse como un gigantesco exvoto ofrecido a Dios y al mundo.

<sup>2178</sup> Santos apunta a una cuestión muy importante para comprender en qué se fue convirtiendo El Escorial en el siglo XVII, al margen de sus motivos, intenciones y funciones, el edificio siempre fue objeto de una determinada *opinión pública*: «à la voz, y ruido de su fama, venian muchos de diuersos Reinos, y Prouincias, à lleuar admiraciones», parece de alguna manera que sean estas opiniones las que obligan a reconsiderar las cosas. Aunque no lo diga específicamente se está refiriendo a Carlos V cuando habla de aquellos príncipes que según «revelaciones» ya habían llegado al Cielo por su virtud. Es decir el entierro del emperador en El Escorial no era ni suficiente, ni decoroso, ya que aquel espejo de desengaños que era la bóveda intermedia podía llevar a la conmisericordia. De alguna manera, el protagonista encubierto del libro del padre Santos no es Felipe II, sino Carlos V, su recuerdo aparece y desaparece oportunamente, se le considera el impulso, ejemplo y alma moral de todo el monasterio, consideración que se verá revalidada con el descubrimiento de la incorruptibilidad de su cuerpo. En otro orden de

## Artífices del Pantheon, y el año que se comenzó.

Vinieron Artífices de diuersas partes, en quien se hallauan las prendas que han de tener los que son Maestros consumados en la Architectura. El principal de todos fue Iuan Bautista Crecencio, hermano del Eminentissimo Cardenal Crecencio, persona de mucha obseruacion, y cuydoso estudio de las antiguas, y modernas Fabricas, celebradas en Roma, de donde era natural. El otro fue Pedro Lizargarate, Vizcaino; con cuya direccion se hizieron luego diuersas trazas, para el mejor acierto de lo que su Magestad deseaua ver executado en Bronces, y Marmoles; y viendo, que su gusto era, que en el mesmo lugar que eligió el Rey su Padre al principio, en aquella Iglesia, ò Capilla mas profunda, se fabricasse el Entierro como conuenia: reparando, y aduirtiendo en el estado, y capacidad del Hueco, le hallaron necessitado de mas altura, para la buena proporcion que pedia aquella Pieça. Dieronsele, rebaxando el suelo cinco pies y medio mas de lo que antes tenia; y elegida la traza de mejor gusto, para todo lo que se auia de obrar, entre algunas que se hizieron, se comenzó à executar el año de mil y seiscientos y diez y siete<sup>2179</sup>.

---

cosas parecen estar las intenciones de Felipe II, con la adecuación de la bóveda intermedia, cuyo acceso estaba prohibido, cumplió de forma estricta con los deseos de su padre. En la mente del rey Prudente no fue una prioridad la concreción del sepulcro circular, ni mucho menos convertirlo en espacio suntuoso y emblema visitable de la dinastía, incluso objeto de peregrinaje, todo ello pertenece y se fragua en el siglo XVII, en un proceso que va significativamente en paralelo al desquebrajamiento del poder real de la monarquía. El Panteón se reactiva al final del reinado de Felipe III, tras la caída de Lerma, y se impulsa y concreta con Felipe IV, fundamentalmente tras la caída de Olivares. Al cuarto Felipe debemos la consagración de El Escorial como sepulcro unívoco y *obligatorio* de la corona, así como la codificación de un ritual y ceremonial de la muerte específicos. Con ello los jerónimos laurentinos salvaguardaron su existencia durante muchos años, no es de extrañar que sean los principales interesados en que la obra se reactive y nunca decaiga, siendo portavoces constantes de una determinada idea de lo escurialense, sometiendo a un proceso de «beatificación» a todos los monarcas, exagerando la importancia de su papel en las obras, y en definitiva controlando también esa otra vertiente, quizá más peligrosa, que convertía el monumento en imán irresistible para la curiosidad estudiosa.

<sup>2179</sup> Santos en la *Quarta parte* de 1680 amplía lo dicho en la *Descripción* concretando con más detenimiento lo que se hizo en esta primera fase y lo que correspondió a los artífices, son párrafos que después veremos en la descripción propiamente dicha, pero que conviene incluir ahora ya que en la *Quarta parte* los estructura cronológicamente. Señala que Felipe III no solo pretendía: «perficionar la obra del Pantheon, sino edificarla de materia mas preciosa, dandole mas capacidad en el mismo Sitio, y mas grandeza. Vinieron para esto Artífices de diuersas partes, siendo el principal de todos Iuan Baptista Crecencio, persona de mucha obseruancia, y estudio en las Fabricas antiguas, y modernas de Roma, de donde era natural, hermano de el Cardenal Crecencio; y el otro fue Pedro Lizargarate, Vizcaino, que Maestreò la Obra, aplicacion, en que tenia gran facilidad, y destreza.

Consideraron el Sitio, y Crecencio haziendo, y delineando la Planta, siguiò la forma rotunda que antes tenia, rebajando el suelo cinco pies mas, porque se proporcionasse la altura con la anchura, y la forma redonda quedasse segun las lineas de el Arte. Dieron luego al contorno, la diuision proporcionada de ocho Nichos grandes, con diferentes compartimientos, que hiziessen ochabada la circunferencia, à medidas distancias; el vno para la puerta, y entrada de el Pantheon; el otro enfrente; para el Altar, y Retablo que està al Oriente; y los demàs, para acomodar las Vrnas de los Cuerpos Reales, tres à vn lado, y tres à otro. Dispuso tambien, que en las distancias que ay de Nicho a Nicho, por el contorno, mediassen dos Pilastras Istriadas, con Basas, y Capiteles Corinthios, que en todas son diez y seis, proporcionadas en la altura hasta el Friso, y Cornisamento, que dà vuelta à todo el Edificio. Sobre el Cornisamento, encima de los Nichos, formaron ocho Lunetas, diuididas vnas de otras con vnos Cinchos pareados, que corresponden à las Pilastras, los quales distinguiendo en proporcion los Cascos de la Media naranja, ò Copula, se leuantan arqueados, hasta que se vn en la Claua, y formando la vuelta, y concabo, cierran lo alto de el Edificio. El orden de Arquitectura que se eligió para èl, fue el que llaman

### Como dexò la obra Philipo III.

Traxeronse laspes, y Marmoles en abundancia; estos de las Canteras de San Pablo de Toledo; y aquellos de las de Tortosa; y junta bastante copia de Oficiales: à pesar de la prolixidad de las Sierras, y dureza de los Marmoles, creciò tanto la obra, que sin dudad en pocos años viera en ella el Catolico, y piadosissimo Rey, cumplidos sus deseos, à no atajarle los passos su temprana muerte; porque en el tiempo que fue cuydado suyo el Pantheon, que seria poco mas de tres años, llegò tan adelante, que casi todo quanto al principio es- taua / [1657, fol. 117 vº] taua cubierto de piedra Berroqueña, en aquel concabo, se viò de mas eleuada materia vestido, y autorizado con mas reparada, y graue forma, en Marmoles, laspes, y Bronces, aunque no en su vltima perfeccion; porque se quedò lo alto de la Medianaranja, por cubrir, las Vrnas, por acabar, y la Escalera, y solado, por hazer: muchos de los Bronces por vaciar, y casi todos por dorar: y los inconuenientes antiguos, se quedaron en pie; la falta de luz, y la dificultad de la entrada. Y fuera gran lastima, que por la muerte del Rey no llegara à conseguirse el fin de lo que lleuaua tan soberanos

---

Composito; porque se compone de los otros ordenes, cuya inventiua se deuìò a los Romanos, que admite mas variedad, y hermosura. Assi en los ornamentos de esta Fabrica introduxeron muchas diferencias, que la dan autoridad y belleza. Tiene toda ella de circunferencia, que es la línea que contiene la Area, ciento y trece pies; y de Diametro treinta y seis y mas, que es la tercera parte de la circunferencia, por la regla de Archimedes, que quiere tenga esta tres partes mas que el Diametro, y vna septima, aunque no es siempre cabal esta medida. La altura desde el suelo, ò Pauimento, hasta la Claua, es de treinta y ocho pies, veinte y dos hasta la Cornija, y de allí arriba diez y seis, con que quedò ajustadamente delineada su eleuacion, y extension, respecto de el Sitio, y de la forma.

Hecho assi el Dibujo, y la Planta, se portearon laspes finissimos de Tortosa, y Marmoles en abundancia, de las Canteras de San Pablo de Toledo, y de las de Vizcaya, y de otras partes de España: y para los Ornamentos, muchos Bronces, Oro, y Plata, y otros materiales, y se diò principio a la Obra (como dexamos aduertido en otro Capitulo) el año de 1617» (SANTOS, 1680, pp. 171-172).

Santos condensa muchos temas esenciales para entender el Panteón, en primer lugar presenta la obra como un acontecimiento internacional al que acuden maestros y artífices de muchas partes, con ello parece referirse a un concurso de ideas. Felipe III decide que el nuevo entierro sea en el mismo lugar querido por su padre, estamos por tanto ante un proyecto de adecuación de una arquitectura ya construida a unas nuevas exigencias representativas en las que la suntuosidad y el lujo son esenciales. El principal artífice que acude es un italiano: Giovanni Battista Crescenzi, experto en observar y estudiar «las antiguas, y modernas Fabricas, celebradas en Roma», al que correspondió hacer y delinear la planta. El otro artífice que menciona es el maestro Pedro de Lizargárate: «con cuya direccion se hizieron luego diuersas trazas, para el mejor acierto de lo que su Magestad deseaua ver executado». Es decir el proyecto delineado por el italiano necesitaba de unas trazas concretas para su mejor acierto y ejecución. Dice Santos que la primera medida fue alterar las proporciones de la cripta, pata que «la forma redonda quedasse segun las lineas de el Arte», es decir recuperar la proporción dupla de Juan Bautista que remitía al Panteón de Roma. La única forma de hacerlo era buscando el espacio hacia abajo, rehundiendo el nivel de suelo cinco pies y medio. En la *Descripción* dice ambiguamente que «elegida la traza de mejor gusto, para todo lo que se auia de obrar, entre algunas que se hizieron», comenzó la obra en 1617. En la *Quarta parte* dice explícitamente que esta traza correspondió a Crescenzi. Hay que tener en cuenta que Santos no pudo vivir en persona esta primera fase del proyecto, nacido el mismo año de 1617, no llega a San Lorenzo el Real hasta 1635, es decir el mismo año en que muere Crescenzi. Resulta significativo que no cite al maestro mayor Juan Gómez de Mora, al que sí pudo conocer, pues muere en 1648. La turbia figura moral de Mora, desterrado por robo, malversación y cohecho, seguramente explique la omisión. La llegada de Crescenzi a España como pintor-arquitecto a la italiana, capacitado para dar trazas de arquitectura, supuso como es sabido, una combulsión en los modos de entender las obras reales.

principios: como suele suceder en otros edificios magestuosos, que se quedan en el estado que les cogió la muerte, de quien les daua vida<sup>2180</sup>.

## DISCURSO II.

<sup>2180</sup> En la *Quarta parte*, Santos describe con detalle lo realizado en el Panteón, en los aproximadamente cuatro años que median entre y la muerte de Felipe III el 31 de marzo de 1621: «Caminòse con tanto calor en ella [la obra], que sin duda en pocos años viera el Señor Rey Felipe Tercero cumplidos sus deseos, à no atajarle los passos su temprana muerte; porque el tiempo que anduuo à su cuidado, que furon tres años poco mas, llegò tan adelante, que casi todo quanto al principio dexò su Padre en el Pantheon de piedra Berroqueña, se viò yà de mas eleuada materia vestido, y autoriçado con la mas reparada, y graue forma, que hemos referido en la Planta. El Pedestal, por el contorno de la Fabrica, se lauantiò, y formò de laspe finissimo y fuerte, adornado de dos faxas de Marmol, no sin consideracion; que como la Architectura tiene por exemplar el Cuerpo humano, à este del Pantheon le faxaron desde sus principios, denotando las faxas de los nuestros; que estas, al passo que nos ciñen al nacer, nos amortajan al morir. Sobre este pedestal sentaron y leuataron las diez y seis Pilastras de el mismo laspe, y con igual pulimento, Istriadas, de Orden Corinthio, con las Basas y Capiteles de Bronce dorado à fuego, y las Traspilastras de Marmol, con requadros ceñidos de molduras de Bronce (que despues como verèmos, se doraron tambien con otros muchos, que quedaron por dorar) de altura vnas y otras de quince pies y medio. El Alquitrahe y el Friso, que cargan sobre las Pilastras, se formaron de el mismo Marmol, y la Corona, ò Cornija; con adorno de Encontados, Grutescos, y Modillones de Bronce. Hizieronse entre las Pilastras los Ochabos, ò Nichos de el mismo Marmol, en tal disposicion, que en cada vno pudiessen caber quatro Vrnas; para lo qual les dieron de ancho ocho pies, y de alto quince y medio, partiendo su hueco en quatro encasamientos de Marmol negro de Vizcaya, donde se encasasen las Vrnas, ceñidos de molduras de Bronce, y á los lado dos Cartelas de el mismo metal.

Fabricaronse las Vrnas de escogido Marmol de S. Pablo, de largo de siete pies, que es la medida que nos iguala a todos, de ancho de casi tres, y otros tantos de alto, con tales adornos, que muestran bien en lo exterior las Magestades que guardan dentro. Sustentase cada vna en quatro garras de Leon de Bronce, tan bien imitadas como fuertes, y consistentes, para que por la huella se conozca, que los siempre Catholicos Leones de España son los que en paz descansan en ellas, rendidos en su muerte al disfrazado Leon de Iudà, que juntamente Cordero Sacramentado, comunicò à su Fè, viuiendo, los alientos Reales que mostraron en su defensa, y los premios de su lealtad, firme en procurar la Paz Catholica: y en la estabilidad de los Vasos de sus Difuntos Cuerpos, se vè en las señas lo onmovil y Real de su constancia fiel: à diferencia de aquella Vrna de Eudoxia, de quien refieren, que se mouia con inquietud en el lugar donde estaba, desassossegado sus impias cenizas, sin mas impulso que el de la permission de Dios, que quiso mostrar en esso la inquietud que auia ocasionado en la Iglesia con su persecución. A casa vna de las Vrnas por los cantos, ò esquinas hermosearon mucho con ramos, y hojas de Bronce, y en las Tapas con que se cubren, vnos Gallones de lo mismo con mucha curiosidad, que hazen muy Magestuosos aquellos Vasos; y en medio de cada vno ay vn Targeton de Bronce muy bello, donde se pone, y graua el nombre del que le ocupa, que realça mucho, y llena aquel genero de obra. Puestas las Vrnas en los Nichos, aunque por entonces no se fabricaron todas, leuataron la Medianaranja, ò Copula, desde encima del Cornisamento, que dà vuelta al Edificio, siendo lo primero ocho Lunetas, de Marmol de Vizcaya los paramentos de adentro, y los Arcos de laspe, de muy igual color, con molduras de Bronce, cada vna de altura de seis pies. Vienen à estar estas Lunetas sobre los Nichos de las Vrnas; y los Cinchos, ò Faxones, que las diuiden à iguales distancias, pareados de dos en dos, como las Pilastras de abaxo, sobre que cargan, son de laspe con resaltes, y salidas, los quales distinguen en lo concabo de la Copula, los Cascos de la Medianaranja, que son de Marmol, y todos juntos auian de rematar à lo alto en vn Floron de Bronce muy grande. Pero à este tiempo en que caminaba la obra con tanto calor, y estaba tan crecida, murió el Santo Rey Filipo Tercero, con que se quedò lo alto de la Copula por cubrir, algunas Vrnas por acabar, el Altar, la Escalera, y el Solado por hazer, muchos de los Bronces por baciarse, y casi todos por dorar, los inconuenientes antiguos en pie, la falta de luz, la dificultad de la entrada, y fuera gran lastima que por la muerte del Rey, no llegara à conseguirse el fin, de lo que llebaba tan grandes principios: como suele suceder en otros Edificios Magestuosos, que se quedan en el estado que les cogió la Muerte, de quien les daba Vida» (SANTOS, 1680, pp. 172-173).

**Prosiguiese la obra del Pantheon, y allanase  
algunas dificultades hasta conseguir el fin.**

Entrò heredando juntamente con los Reinos, el estimable zelo de su Padre, el Inclito Monarcha de dos Mundos, Don Philipo Quarto el Grande, nuestro señor; y imitandole en el respeto, y atencion à sus ilustres Antecessores, mirando el estado en que dexaua obediente, la insinuacion de su Abuelo, procurò se continuasse, y acabasse; y lo vino à conseguir tan bien, que vencidas todas las dificultades, como iremos viendo, aumentò la obra desta Marauilla del mundo, con la perfeccion del fin, de otra nueva Marauilla, tantos años antes deseada<sup>2181</sup>.

**Lo que hizo Philipo IV al principio.**

Mucho durò la Fabrica sin hazerse otra cosa en ella, mas que cerrar la Medianaranja, sentar el Solado, y la Escalera con vnos Chapados de Marmol de vna vara en alto, sobre las Gradass; no porque el animo Real de nuestro Gran Principe, hiziesse pausa en el cuydado; que segun su / [1657, fol. 118] asistencia, este parecia siempre el principal en su pecho; sino por los accidentes graues que ocurrieron sobre los que antes auia, que no solo la detiuieron, mas casi la impossibilitaron<sup>2182</sup>.

**Accidentes que tuuo la obra.**

El vno fue vna Fuente manantial que rompiendo por entre las junturas de los Iaspes, diò en brotar de tal manera, que los aguaua, y maltrataua todo, sin saberse en muchos años, qual fuesse el origen della, aunque se hizieron para buscarle grandes diligencias. Ibase haziendo vn mar de agua, el que despues vino à ser vn mar de riquezas, y à merecerse con mas justicia, y razon, el renombre de Sepulcro glorioso, como llamauan al mar los Indios del Oriente, en que se arrojauan, y sepultaban alegres à los vltimos tercios de su vida. [«Indes. Ind. Orien.»]<sup>2183</sup> El otro fue estar apartado de aqui el Superintendente de la Obra, viuiendo en Madrid, con cuya ausencia, los Maestros, y Oficiales, no andauan en el cuydado, y vigilancia,

---

<sup>2181</sup> Santos en la *Quarta parte* amplifica este párrafo: «Pero entrò heredando, junto con los Reynos, el estimable zelo de su Padre, el ínclito Monarca de dos Mundos Filipo Quarto el Grande, y imitandole en el respeto, y atencion à sus Ilustres Antecessores, procurò se continuasse, y acabasse, y lo vino à conseguir tan bien, que vencidas todas las dificultades (como verèmos) se lleuò à vèr en su vltima perfeccion, acrecentado mucho en lo Magestuoso de los Ornamentos, y en lo reparado de las trazas, que por todas partes se conoce el Arte, el cuydado, y la grandeza que se procurò poner en todo, para que nada faltasse de lo que se deuia à tal Fabrica» (SANTOS, 1680, p. 173).

<sup>2182</sup> En la *Quarta parte*: «Entrando à Reynar el Señor Rey Filipo Quarto, se passaron muchos años sin hazer otra cosa en el Panteon, mas de lo que auia dexado edificado su Padre, sino es cerrar la Copula, sentar el Solado, y la Escalera, y poner en ella algunos Chapados de Marmol: no siendo la causa de esto el auer este gran Principe hecho pausa en lo Real de su cuydado, que este pareció siempre el mas principal en su pecho, sino por graues dificultades, y embarazos que se ofrecieron» (SANTOS, 1680, p. 173).

<sup>2183</sup> En la *Quarta parte*: «Al ir caminando adelante con lo que faltaba de la fabrica, como està en sitio tan profundo, embarazò los passos vna Fuente manantial, que rompiò,y brotò por entre los Iaspes, y junturas de los Marmoles, de tal manera, que lo aguaba, y maltrataba todo, y fue causa de mucha detencion de la Obra [...] porque se iba haziendo vn Mar de agua, el que despues vino à ser vn Mar de riquezas, y à merecer con mas justa razon el renombre de Sepulcro glorioso: como llamaban al Mar los Indios de el Oriente, en que se arrojaban y sepultaban alegres à los vltimos tercios de su Barbara vida» (SANTOS, 1680, p. 173).

que conuenia: y assi solo crecia en ella el agua de la Fuente, dificultandose cada dia mas y mas, el remedio; aunque se gastaron muchos ducados en buscarle<sup>2184</sup>. El otro que la resfriaua mucho, era el que hemos dicho, la falta de la luz, y lo poco facil que se juzgaua, el podersela dar: porque parecia auia de ser necessario, romper los lases, y Marmoles, como pensauan algunos: en que se podia recelar gran desconformidad en esta hermosa Fabrica; y buscar luz, deslustrando, no era buen camino de dar luzimiento. A esto se juntaua tambien la dificultad de dar entrada à esta Pieça honorifica, competente, y facil<sup>2185</sup>.

#### **Remedios que se intentaron.**

Tanta fuerça, hizieron estas cosas en el concepto de vn Maestro grande, y señalado de Architectura, que quiso persuadir à su Magestad, conuenia deshazer esta obra, y tratar de edificarla en otra parte. Otros arbitrando en el remedio del agua, que era el mayor de los daños, se resolvieron, en que conuenia, que en contorno de los Iardines arrimados à la parte mas vezina al Pantheon, se hiziessen vnas Alcantarillas, para diuertir el corriente, sin aten- / [1657, fol. 118 vº] atender mucho à la profundidad que por aquella parte auia, hasta poder llegar donde pudiesse tenerle: determinacion, que si se acabara de executar (que de hecho se començò) fuera de excessiuos gastos, y de ningun prouecho: porque se buscava el remedio muy lexos, y estaua en otra parte la enfermedad, y à este modo auia diuersos pareceres para allanar las demas dificultades<sup>2186</sup>.

#### **Reparase el daño del agua.**

Pero mirandolas à mejor de desvelo el Padre Fr. Nicolas de Madrid, Vicario que à la sazón era de este Real Monasterio, las fue facilitando todas, con el claro juicio, de que le dotò nuestro Señor para cualquier cosa, y con el afecto de seruir por amor, sin respeto à otros intereses<sup>2187</sup>. Buscò el manantial del

---

<sup>2184</sup> En la *Quarta parte*: «luntabase à esto, que el Superintendente de ella, que lo era vn Ministro de su Magestad, estaba continuamente en Madrid, con cuya ausencia los Maestros, y Oficiales no andaban con el cuidado, y vigilancia que conuenia, de donde se originaba, que en la fabrica solo crecia el agua de la fuente, dificultandose cada dia mas el remedio [...]» (SANTOS, 1680, p. 174).

<sup>2185</sup> En la *Quarta parte*: «Estas nuevas dificultades se acrecentaron à las que auia desde los principios, que eran la necesidad de dar luz à esta Capilla, y entrada honorifica y competente [...]» (SANTOS, 1680, p. 174).

<sup>2186</sup> En la *Quarta parte*: «[...] y todas juntas [las dificultades] fueron causa de que hubiesse quien intentasse persuadir à su Magestad, que conuenia deshazer toda la Obra, y tratar de edificarla en otro Sitio, pareciendo eran como impossibles los reparos de estos accidentes y daños, y que solo de esta suerte podrian remediarse. Otros daban diferentes arbitrios, pero de grandissima costa, y no bien seguros para la consecucion del efecto; y con estas dilaciones se aumentaban mas en la obra los prejuicios» (SANTOS, 1680, p. 174).

<sup>2187</sup> En la *Quarta parte*: «Los Religiosos de aquella Real Casa, que los miraban de mas cerca, sentian ver allí lo que se iba perdiendo: y especialmente el Vicario que era entonces de la Comunidad, Varon de muy claro juicio en qualquiera materia, llamado Fray Nicolàs de Madrid, assentaba firmemente, auiendo considerado con desvelo y estudio particular, los accidentes de la Fabrica, que sin mudar de Sitio, podían atajarse los daños, para que se prosiguiesse la Obra. Pusose de hecho à hazer demonstracion de su sentir, y los fue remediando de manera, que agrado el Rey de su gran talento, capacidad, y valor, le diò la Superintendencia de la Obra, y despues el Priorato de el Monasterio, porque estuuiesse siempre à la vista de los Maestros y Oficiales, que esto y la buena paga, son la vida y alma de las Obras. Luziòse mucho el Real acuerdo de su Magestad en esta Eleccion (aunque tuuo envidiosos y sentidos) pues en

agua, y hallòle en su mismo origen, y guiandole facilmente al conduto general, que estaua cerca, quedò el Pantheon libre de vn daño tan perjudicial; y fuesse con su corriente à sepultar al mar, como las demas fuentes, dexandonos aqui sola la memoria, de que somos mortales, y deslizadizos como el agua. [«2. Reg. ca. 14. c 14».]<sup>2188</sup> Vino su Magestad aquel Otoño à esta su Real Casa, y viò el Reparo, que se auia hecho, de que recibì singular gozo, y alegria: y teniendo premeditado el que atajò este daño, que con facilidad se podia dar luz à aquella Pieça, se lo dixo à su Magestad, y auiendo reconocido la parte, mandò lo hiziesse assi.

### Ventana del Pantheon.

Luego se puso en execucion, y en pocos meses se viò libre de las tinieblas, en que estaua encerrada tanta hermosura. Abriòse vna Ventana muy capaz, rompiendo el grueso de la pared de la Iglesia, que es grande, hasta encontrar con los claros de las Lunetas, que caen al Pantheon; y aunque costò trabajo la execucion, saliò de tan buen acierto la traza, sin tocar en los laspes; que apenas nace el Sol, quando lo vaña todo de claridad<sup>2189</sup>.

### Lumbre perenne.

Los Antiguos procurauan la claridad de sus Sepulcros en el mas escondido centro de la tierra; y ya que no podian la del Sol, preuenian artificiosamente vna lumbre perene, que conseruada en particular materia, duraua lar- gas / [1657, fol. 119] gas edades; como se viò en el Sepulcro de Diomedes, en la Region de Apulia [«Bened. Cocar in descript. Insu. Tremi».]<sup>2190</sup>: y en el de vn Romano en la Isla de Nesida, junto à Napoles, y en otros mil, que abriendolos despues de muchos siglos, se hallaron en ellos encendidas Luzernas, que alumbrauan los Cadaueres; cuyas llamas, en tocandolas el ayre, se desvanecieron y apagaron. [«Porta. lib. 2. mag. nat. c. vlt.».]<sup>2191</sup>

---

nueve años que corriò la Fabrica por su quenta, llegò à su deseado termino, porque su Religioso afecto y atención, solo seruia por amor y no por otros intereses» (SANTOS, 1680, p. 174).

<sup>2188</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Buscò lo primero el manantial de el agua, que dañaba tanto, y hallòle en su mismo Origen; y guiandole fácilmente al conduto general de las fuentes de la Casa, que estaba alli cerca, quedò el Pantheon libre de vn daño tan perjudicial, y fuesse con su corriente à sepultar al Mar, como las demás aguas, dexando en aquel Real Entierro solo el acuerdo de que los hombres se deslizan como el agua àzia la muerte, desde su nacimiento» (SANTOS, 1680, p. 174).

<sup>2189</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Abriò despues vna Ventana muy capaz, rompiendo el grueso grande de la Pared de la Iglesia, hasta las Lunetas de el Pantheon, sin lesion alguna de los laspes y Marmoles, y aunque costò trabajo, saliò de tan buen acierto, que apenas nace el Sol en el Oriente, quando lo baña todo de luz y claridad» (SANTOS, 1680, p. 174).

<sup>2190</sup> Santos se refiere a la descripción del minúsculo archipiélago de las islas Tremiti en Puglia, obra escrita en latín por Benedetto Cocarella y traducida al italiano por el canónigo lateranense valenciano Pedro Pablo de Ribera en su *Cronica istoriale di Tremiti* (Venecia, 1606). En el capítulo cuarto de la *Descrittione dell'isole Tremitane anticamente dette di Diomede*, se narra el descubrimiento fortuito en la isla de San Nicola, del sepulcro de Diomedes, por parte del padre Basilio de Cremona. Estando una mañana: «disponendo il terreno da farui vn giardino [...] trouò costì il Sepolcro di Diomede tra la piscina, & il luogo, oue fu già scoperto il suo tesoro, col suo corpo entro, lo stocco à canto, con alcune lucerne all'antica di terra, che si spensero percosse dall'aria súbito; trouaronui alquante medaglie d'oro, d'argento, di bronzo, e d'ottone, e toccando il corpo, andò tutto in polvere» (COCARELLA, 1606, pp. 10-11).

<sup>2191</sup> Santos cita al margen la obra de Giovan Battista della Porta, *Magia Naturalis* (Nápoles, 1558), debe remitir a la edición de 1619, pero no al libro 2, sino al 12, efectivamente el último capítulo, el número



### Sol, luz propia de vn Sepulcro.

Mas Philipo Quarto le diò à este Sepulcro la luz del Sol, que fuera de ser la que mas le ajusta, por su grandeza, es luz que corre à su ocaso, para lograr nuevo resplandor en otro dia; que tiene su nacer de su morir. [**«Zenonver. Ser. de Resu.»**] Con que no solo ilustrò el Edificio, sino que alumbrò à la consideracion, para que se viesse à donde caminauan por este ocaso de la muerte, los Catolicos Soles de España, con tantas luzes de merecimientos<sup>2192</sup>.

### Dase entrada al Pantheon.

---

XIII, se dedica a *Quomodo fieri poterit, vt candela perpetuo ardeat*, refiriéndose el caso de la isla de Nisida: «[...] Et nostris temporibus circiterannum MDD in Neside insula, in Neapolitano cratere sita, sepulchrum marmoreum repertum est cuiusdam Romani, quo recluso, phiala intus reperta est, in qua lucerna adhuc ardebat, rupta, & viso aëre extincta est, quae Setuatoris nostri aduentum clausa fuit» (PORTA, 1619, p. 449). Esta cita, y las referencias a los sepulcros paganos del reino de Nápoles, podría haberlas tomado Santos de la obra del erudito italiano establecido en España Paolo Antonio de Tarsia, biógrafo de Quevedo y autor de varios memoriales a Felipe IV en defensa de la persona y linaje de su señor: Giangirolamo Acquaviva II de Aragón, conde de Conversano. En un memorial publicado sin fecha, de hacia 1652, Tarsia refiere con detalle las urnas y sepulcros paganos encontrados en la ciudad de Conversano, en concreto: «junto a la Capilla de San Polonia, fuera de la Ciudad, se hallò el cuerpo de vn Gentil embalsamado, y vestido de armas, puesto en vna Vrna, toda rodeada de Idolos, con mapara de luz perene, que se pagò enabriéndola. Honor que los Antiguos solian hazer a los difuntos, encerrando la luz en vn frasco, ò botijon de vidrio con azeite perfectissimo, y torcida de amianto, con tal artificio, que el humo no pudiendo conuertirse en ayre, se boluia azeite, sbministrando materia para arder perpetuamente, sin poderse extinguir, sino es entrando el ayre; como se vio en el sepulcro de vn Romano, hallado en la Isla de Nisita junto à Napoles, el año de 1550. Y en otra Vrna antigua, que se descubriò en tierra de Padua, según lo refiere Iuan Bautista de la Porta, lib. 12. Mag. natural. Cap. vlt. [...]» (TARSIA, (s.a., c. 1652), fol. 53v<sup>o</sup>). Sobre Tarsia, *vid.* SIMONE, 1894, pp. 140-142; MASTRONARDI, 2002, pp. 1455-1462. En la *Quarta parte* Santos vuelve sobre el tema sin añadir nada nuevo: «Los Antiguos procuraban claridad y luz en sus Sepulcros, y yà que no podian darles la del Sol, preuenian artificiosamente vna lumbre perenne, que conseruada en particular materia, durasse largas edades; como se viò en el Sepulcro de Diomedes en Apulia, y en otros muchos, que abriendolos despues de dilatados Siglos, se hallaron en ellos encendidas lucernas, que alumbraban los Cadaueres, cuyas llamas en tocandolas el ayre, se desvanecian y apagaban» (SANTOS, 1680, p. 174).

<sup>2192</sup> Santos en este párrafo expresa en clave metafórica el logro constructivo de haber dado luz a la cripta funeraria, Felipe IV con la terminación, y se entiende consagración del altar, dio al espacio luz verdadera, es decir la luz de Dios simbolizada en el astro solar. Como buen lector de Escritura Sagrada anota al margen el sermón de la resurrección de San Zenón de Verona, en el que se refiere cómo el sol cada día que nace lleva el germen de su muerte en el ocaso, idea que por otra parte vertebraba el célebre poema de Bocángel: «Huye del Sol, el Sol, y se deshace la vida a manos de la propia vida [...]». El mismo sermón lo cita y desarrolla el jesuita Manuel de Nájera en su *Oracion fynebre en las onras, qve izo el Colegio Mayor de S. Ildefonso, al Serenissimo Señor D. Fernando Infante de España*: «Muere el Sol, y descogiendo la noche sus tinieblas, corta lutos al aire: melancoliza la tierra con orrores, aprieta los coraçones con sombras [...] pero todo eso prueua menos, dize el ínclito Martir de Verona [...] *Sol eadem die, qua nascitur moritur* Vèn, que entre las faxas resplandecientes del Sol, y entre las lobregueces de su túmulo no ay casi distancia, y que parece nació para alumbrar mas en en su fin con su desengaño, que con su resplandor en su oriente» (NÁJERA, 1645, pp. 196-197).

La misma idea la vuelve a incluir Santos en *Quarta parte*: «Mas à este Sepulcro se le diò la luz de el Sol, que por su grandeza le ajusta mas, y porque alumbrà à la consideracion, para que vea a donde se camina por la muerte; que es luz la de el Sol, que corre à su Ocaso, para lograr nuevo resplandor en otro dia; y tiene su nacer de su morir: saliendo como nuebamente luzido de la noche en que se auia sepultado, exemplar admirable de la Resurreccion, que cada dia vemos a los ojos» (SANTOS, 1680, p. 174).

Ya no quedaua otra dificultad, sino la de la entrada, que parecia à muchos, casi imposible, el darsela conueniente; mas consideròse bien, y acertòse; que aun en esto se vè, que para acertar las cosas del Sepulcro, no ay medio, como el considerarlas bien. Vino su Magestad, como otras vezes, a esta su Real Casa, y dixole el Vicario lo que auia pensado, en orden à darsela decente, espaciosa, magestuosa, y graue; y vista la traza, y disposicion del lugar, ordenò, que se executasse; y sucediò tan felizmente, que no se pudo esperar mas. Abriòse vna Puerta por la Iglesia principal, junto al Atrio de la Sacristia, rompiendo vna pared ceñida de vn Arco de piedra Berroqueña, de donde se sacaron piedras de descomunal grandeza; y à pocos Escalones, que se añadieron, quedò todo consiguiente, como si huuiera sido traza executada desde sus principios; porque se vniò esta obra con la Escalera antigua, con toda conformidad.<sup>2193</sup>

### **Prosiguiese la obra del Pantheon.**

Viendo pues su Magestad, la buena suerte de estos sucessos, y que ya no podian ser de embaraço al Edificio, la entrada, el agua, ni las tinieblas en que estaua como anegado; no dudò de conseguir lo que faltaua hasta la vl- tima / [1657, fol. 119vº] tima perfeccion. Assegurò mas el Real acuerdo, señalando Superintendente, que estuuiesse à la vista de los Maestros, y Oficiales; que esto, y la buena paga, son la vida, y el alma de las obras. Eligiò para este cuydado, el año de mil y seiscientos y quarenta y siete, al que auia dado arbitrios para atajar los inconuenientes referidos, en los dos años antecedentes. Hizolo Prior de esta Real Casa (pareciendole, que quien tan buena quenta daua de estas cosas, la daria tambien de su gouierno) y en nueue años que corrieron por su quenta, estas, y otras obras: llegò esta marauillosa Fabrica, à su termino deseado; acabandose con tantas ventajas de adornos, y riquezas, respeto de lo que pedia la idea de sus primeros principios, que sin duda la desconociera el mesmo que la començò. Pero con tal atencion, y assistencia la miraua nuestro Rey, que haziendose con solicitud viuua, el primer mouil de estos cuydados, se los lleuaua todos tras si, para que llegasse à esse estado.

### **Zelo de Philipo IV<sup>2194</sup>.**

<sup>2193</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Ya no quedaba otra dificultad sino la de la Entrada del Pantheon, que parecia imposible el dársela correspondiente à lo demàs; pero consideròse bien, y acertòse; que aunque en esto se vè, que para acertar las cosas de el Sepulcro, no ay medio como el considerarlas bien. Abriòse vna Puerta muy decente y graue por la Iglesia principal, junto al Atrio de la Sacristia, rompiendo vna pared, ceñida de vn Arco de piedra Berroqueña, de donde se sacaron piedras de descomunal grandeza, y à pocos Escalones que se añadieron, quedo vnida esta inventiba de la Entrada, con la Escalera antigua de el Pantheon, como si huuiera sido pensada, y executada desde el principio» (SANTOS, 1680, p. 175). Como señala Bustamante, aunque Santos atribuye la solución del acceso al Panteón al «Vicario», es decir a fray Nicolás de Madrid, la solución correspondió a Alonso Carbonel (Maestro Mayor de las obras reales desde el 24 de febrero de 1648) y la dirección ejecutiva a Pedro de la Peña, concluyéndose el laboreo el 1 de septiembre de 1648 (BUSTAMANTE, 1992, pp. 198-199), Cfr. IÑIGUEZ ALMECH, 1960, pp. 664-667; NAVARRO FRANCO, 1963, p. 730; ANDRÉS, 1965a, p. 167-168.

<sup>2194</sup> Sobre el interés de Felipe IV en la obra del Panteón da buena cuenta la correspondencia con fray Nicolás de Madrid publicada por Gregorio de Andrés, en la que se revela un monarca pendiente tanto de la financiación de la obra, como de la percepción visual de lo que se va terminando, como por ejemplo el epitafio de la portada, o los acabados de los jaspes, contesta a la carta del jerónimo de 11 de junio de 1652, señalando: «Sin duda es esta obra engorrosa y es fuerza vaya despacio, pero no es poco lo que se ha hecho y os encargo procuréis esté adelantada para octubre, particularmente las dovelas de la capilla y las más ques e pudiere de los cielos de la escalera. Bien me parece ha sido hacer esto y lo que toca a la peana tiene poca manufactura» (ANDRÉS, 1965a, p. 183). El 11 de agosto de 1652 fray Nicolás de

Nunca salió de Madrid à entreterse en la Caza de estos Bosques, que no fuesse por ver con particular atencion, lo que se iba trabajando; y por dar nuevas ordenes, de lo que se auia de hazer: y esto con tan grande afecto, que mas parecia venir à caza de desengaños, que à caza de fieras: pues entre los gustos de tan noble exercicio, y diuertimiento de la vida, mostraua tan viuas las memorias de la muerte. Estando ausente, hazia lo mismo, sustituyendo los influxos de su Real presencia, con las disposiciones, y nuevas ordenes de sus cartas. Muchas fueron las que escriuiò al Prior Superintendente, en el discurso del tiempo, que andaua la Fabrica; llenas todas de este zelo santo, y piedad grande; con cuyo calor crecia tanto, que no pudo ser mas.

### **Lo que se hizo en la Fabrica.**

Acordò su Magestad, que la Medianaranja, ò Copula del Pantheon, se aumentasse, adornandola de Brutescos de Bronce, dorados; porque quedasse à imitacion, y con la correspondencia, que pedia lo demas de la obra. Exe- cu- / [1657, fol. 120] cutaron este pensamiento dos Religiosos deste Real Monasterio, con tan buen arte y primor, como le tienen todas las demas cosas, que passaron por sus manos en esta obra, que fueron muchas. Hizose nueuamente el Altar, y Retablo, que en materia y forma, es de lo mas precioso que ay en este Pantheon. Y para que tuuiesse proporcion en la grandeza, con todo lo demas, se deshizo la Escalera, que estaua hecha, y se executò otra nueva, haziendo en el primer descanso vna admirable Portada; y lo restante se adornò con tan marauilloso artificio: que à cada passò que por ella se va baxando, vò subiendo la admiracion, hasta llegar à todo quanto puede imaginarse. Deshizose tambien el Solado, y diòsele nueva y graue disposicion, quitando de todo punto el que antes auia. Para todas estas obras hizo las Trazas con grande acuerdo, acierto, y estudio, Alonso Carbonel, Maestro mayor de las obras Reales; y con su direccion, las executò con gran destreza Bartolome Zumbigo, que assistiò à Maestrar la obra<sup>2195</sup>. Doraronse todos los Bronces, y aumentaronse muchos por el circuito de la Fabrica. Trajose de Genoua vna Lampara de hermosissima Architectura, y Arte, para que estuuiesse pendiente en aquella Pieça<sup>2196</sup>.

---

Madrid se refería al gusto del rey por recibir noticias cumplidas del avance de las obras: «Con la venida de Alonso Carbonel me parecía que podía excusar este mes dar cuenta del estado de las obras [...] pero pues me consta el gusto que V.M. tiene de saber esto por menor [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 186).

<sup>2195</sup> A Bartolomé Zumbigo se refiere Nicolás de Madrid en carta a Felipe IV fechada el 11 de junio de 1652: «Bartolomé Zumbigo está, días ha, en las canteras de San Pablo, sacando todo el mármol que falta y procurando se traiga con el buen tiempo» (ANDRÉS, 1965a, p. 182). Y Felipe IV contesta a la carta de fray Nicolás de Madrid de 6 de agosto de 1653: «En esto [acabar las obras] es menester dar prisa porque cuando estuvo aquí Zumbigo me dijo que no se acababa hasta enero; paréceme muy largo plazo y así os encargo que se abrevie lo posible» (ANDRÉS, 1965a, p. 195).

<sup>2196</sup> En la *Quarta parte* Santos señala que una vez «Dada yà luz Entrada y Escalera al Pantheon, y vencidas las dificultades todas, mandò su Magestad se perficionasse dentro de èl lo que faltaba», se terminaron las urnas, se adornó la cúpula de grutescos, se aumentaron «otros adornos de Bronce dorado en todas las partes de el Edificio, y todos los que estaban antes, se doraron à fuego», se sustituyó el diseño del solado, se hizo el altar definitivo y se puso la lámpara traída de Génova (*vid.* SANTOS, 1680, pp. 176-177). Todos estos aspectos los veremos de forma particular en los discursos descriptivos. Concluye Santos su resumen histórico aludiendo a los artífices y responsables del logro: «Assistieron à la execucion de esta Fabrica el Reverendissimo Padre Fray Nicolàs de Madrid, Superintendente de ella y Prior de aquel Real Monasterio de S. Lorenço: y dos Hermanos Legos Professos de la misma Casa, que trabajaron mucho, en quanto tocò al dorado y labrado de los Bronces, y con el primor que se vè en ellos: y para lo que se auia de hazer, y obrar, hizo las trazas Alonso Carbonel,

### Bobedas que se dispusieron.

Por el contorno del Pantheon, se dispuso vna Bobeda para Entierro de otros Principes, y Señores de la Casa de Austria; y otra en frente de esta, para Sacristia, dandoles puerta à entrambas dentro de la Escalera del Pantheon; con que quedando todo acabado; llegaron las esperanças de nuestro inclito Monarca, al lleno de su cumplimiento, y se vieron en la possession del fin mas Christiano, y mas Augusto; midiendose lo acabado de la execucion, con lo generoso, y grande de su pecho<sup>2197</sup>.

Consiguiò el dar à sus Ilustres Progenitores, y Descendientes, el mas honorifico Sepulcro, que ha podido inuentar el desvelo, para los Trofeos magestuosos de la muerte; y el mas Real Mausoleo, que pudo concebir la idea, ni exprimir el Arte, para los despojos de la mortalidad de tan / [1657, fol. 120 vº] tan Catholicos Reyes, y Monarcas. No serà possible à la pluma, ni al dibujo, el descriuir, y mostrar lo mucho de su grandeza: mas para que por lo menos pueda la curiosidad inferirla, se irà manifestando por partes, en Diseños de Planta, alçado, y cortado, donde viendo con quanto primor, y valentia, està executado todo, assi en Bronces, como en laspes, pueda dezir sin rezelo: que assi como Dios no tiene lugar en la tierra, mas digno que el de este Templo marauilloso, y sagrado: assi Principes en el mundo, no han ocupado, ni ocupan, tan magnifico Entierro, como el que tiene la Real Casa de Austria en esta Marauilla: deseado de Carlos Quinto; elegido de Philipo Segundo; comenzado de Philipo Tercero: y acabado de Philipo Quarto, para lustre, y gloria de España<sup>2198</sup>.

---

Maestro Mayor de las Obras Reales, con cuya direccion las executò Bartolomè Zumbigo, vezino de Toledo, que Mestreo la obra con mucho desvelo y destreza, en lo tocante à Canteria. Acabòse el año de 1654 [...]» (SANTOS, 1680, p. 178). Ni en la *Descripción*, ni en la *Quarta parte*, menciona Santos el papel en las obras del Panteón de Fernando Ruiz de Contreras, marqués de Lapilla, como superintendente de las obras reales. Sí lo recuerda fray Nicolás de Madrid en su carta a rey de 2 de julio de 1653: «Más se hubiera adelantado el dorado, si no hubiera sido forzoso de los doblones que V.M. ha dado para este efecto, acudir con parte a lo demás de las obras, por cobrarse mal los libramientos que se dan para el gasto de lo principal, que los detienen mucho las personas en quienes se libran, sin ser bastante todo el esfuerzo que pone (que ha sido y es grande) el señor de V.M. don Fernando Ruiz de Contreras, que, con excesivo cuidado y vigilancia, ha procurado y procura se acuda a estas obras, por ser tan del gusto y servicio de V.M.»; Fray Nicolás pide «una cantidad considerable; porque quisiera luego ir obrando también en lo que toca a la sacristía y sus ornamentos, para que todo se concluya a un tiempo», de lo que se deduce que para esa fecha ya estaba prevista la redecoración de la sacristía. A todo contesta el rey: «La estrechez del dinero tiene la culpa de que falte; pero en medio de ella se hará lo posible para remitiros un pedazo de él con toda brevedad, por lo que deseo acabada esta obra en el plazo que me habeis ofrecido, y he ordenado a D. Fernando lo solicite» (ANDRÉS, 1965a, pp. 193-194). Santos sí menciona al marqués de Lapilla como responsable del retablo de la Virgen del Noviciado.

<sup>2197</sup> En la *Quarta parte* dice Santos que en 1654 se adecuó la sacristía, el panteón de infantes y el llamado pudridero: «[...] se dispusieron al contorno de el Pantheon por lo exterior, dos Piezas; vna para Sacristia de aquella Real Capilla, con muy buenas Pinturas, Ornamentos, y Caxones; y la otra para Entierro de otros Principes de la Casa de Austria, suficientemente capaz, repartida en diuersos encasamentos, para colocar los Ataudes, con muy buena traza, adorno y disposicion; y vna y otra tiene su entrada dentro de la Escalera de el Pantheon, en el penúltimo descanso. Quedò aqui otra Bobeda reservada, donde se depositassen los Cuerpos Reales, hasta que no ofenda con el olor, y despues se pongan en sus Vrnas, conforme à la disposicion que ordenò el Señor Rey Filipo Quarto, como veremos adelante [...]» (SANTOS, 1680, p. 178).

<sup>2198</sup> En la *Quarta parte*: «Con esto, el Pantheon, deseado de el Emperador Carlos V elegido de el Señor Rey Filipo II, comenzado de Filipo III, y acabado de Filipo Quarto: quedò en la mayor perfeccion, deuiendose especialmente à este Gran Principe el auer dado à sus Ilustres Antecessores, y

### DISCURSO III.

#### De la Entrada, y Portada del Pantheon.

AL Salir del Atrio de la Sacristia, para entrar en la Iglesia principal, en la parte que haze angular vnion el Lienço de Oriente con el de Mediodia, tiene su entrada el Pantheon à mano derecha; tan bien hallada, y tan à proposito, que segun la disposicion de la Fabrica, en ninguna parte parece pudo estar mas bien, ni con mas conueniencia, y decoro para el caso. Ofrecela vn Arco de piedra Berroqueña, con dos Pilastras, en proporcion dupla, seis pies y medio de ancho, y treze de alto; cuyo claro bastantemente capaz y desahogado, se cierra y abre con vnas Puertas curiosas y graues, de Euano, Palosanto, y Caoua; maderas todas, que con sus natiuos colores, negros, pardos, y amarillos, denotan, la amarillez y tristeza de la muerte; para que à la primera vista, en el trage de la entrada, se conozca que es suya aquella habitacion<sup>2199</sup>.

#### Primera Escalera.

Siguiese luego vna Escalera en medio punto, de mucha luz, de facil huella, y conueniente altura y ancho, casi igual al Arco donde comienza: y combidando al mouimiento, con vn tiro de doze Gradas, se baxa con suauidad, hasta el primer Descanso. Es toda de piedra Berroqueña, y de grano muy escogido; que los cortes de las Douelas, Pilastras, Perfiles, y Boceles, parecen labrados en mas alta materia. La luz que tiene, es de vnas Ventanas que caen à Oriente. Desde aqui rebuelue sobre el lado izquierdo, con otro tiro de treze Gradas, como las primeras: y en la Mesa donde rematan, que es de Marmol de San Pablo de Toledo, de seis pies en quadro, y vnos Chapados de lo mismo, de dos pies y tres quartos de alto: se descubre vna Portada, con todo primor y magestad dispuesta, que da principio à la Escalera principal del Pantheon<sup>2200</sup>.

#### Portada del Pantheon<sup>2201</sup>.

---

Descendientes, el mas honorifico Sepulcro, que aquel Sitio pudo inuentar el desvelo, para los Trofeos de la muerte de tan Catholicos Monarchas, que se puede dezir, que assi como Dios no tiene lugar en la tierra mas digno, que el de aquel Templo marauilloso de el Escorial, assi Principes en el Mundo no han ocupado, ni ocupan tan Magestuoso Mausoleo, como el que tienen los Austriacos Reyes de España allí, à los pies de el Sacramentado Rey de los Reyes, y Señor de los Señores» (SANTOS, 1680, p. 178).

<sup>2199</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Pusieronse en esta entrada con estudiosa eleccion Puertas de Euano, Palo Santo, y Caoba, maderas, que con sus natiuos colores, negros, pardos, y amarillos, denotasen la amarillez, y tristeza de la muerte; para que à la primera vista, en el trage de la Entrada, se conozca, que es suya aquella habitacion» (SANTOS, 1680, p. 175). Estas puertas fueron contratadas por el ebanista Juan Vimberg el 1 de junio de 1648, entregándolas el 1 de septiembre del mismo año; el 20 de junio de 1651 contrata las cuatro puertas de las dos mesetas de la escalera del Panteón comprometiéndose a acabarlas «de la misma suerte que lo está la puerta que hizo a la entrada de la escalera», entregándolas el 22 de enero de 1654, *Vid.* NAVARRO FRANCO, 1963, t. II, pp. 731-732.

<sup>2200</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Con esta ocasion de haber auer hallado tan acomodada, y buena Entrada, se hizo el primer Tiro de la Escalera, de piedra Berroqueña escogida, que haziendo vna vuelta, và à dar con veinte y cinco gradas al Sitio donde se formò la Entrada y Portada de la Escalera de el Pantheon; que la que se abrió en la Iglesia, fue para que se vsasse de esta con mas comodidad, la qual es de lo Magestuoso, y grande que ay que vèr alli» (SANTOS, 1680, p. 175).

<sup>2201</sup> A la portada del Panteón se refería el padre fray Nicolás de Madrid en carta al rey de 21 de junio de 1648: «Si se ha de continuar con la portada de jaspes, será necesario que V.M. sea servido mandar enviar el orden que en esto se ha de tener, y que se me remita la traza, señalando maestro para esta obra, o al que está maestrando lo berroqueño o a quien V.M. fuere más servido», a lo que contesta

Nunca el orden compuesto à que se reduce, se viò con libertad mas bien entendida: que aunque se ciñe à los cortos terminos que ofrece el lugar en aquel Sitio: con el arte y la grandeza, se dilata tanto, que no se echa menos la mayor estension, ni la mas desahogada altura. Diuidese en dos Cuerpos, cuyos principales miembros son de Marmol de San Pablo, de tan buena eleccion, que su fineza compite con la de las Piedras mas estimables; entre su color pardo, se mezcla, y trauese con mucha gracia el blanco; y la igualdad, y correspondencia de las aguas, ò vetas, con que le baña y salpica, haze à los ojos grande variedad: tanto, que aquello que es natural, parece artificioso. Siruen tambien à su materia en los adornos, otras preciosas Piedras; y de los Metales, el Oro, Plata, Bronce, y todos con tal orden repartidos, y reducidos à tal forma, que la hazen vistosa, rica, y admirable. Toda su altura es de diez y seis pies y medio, su ancho de seis poco mas, que aqui la corta capacidad, no diò lugar à toda la correspondencia, que pide el Arte; y que pudieran darle, si se huuiera hecho à los / [1657, fol. 121 vº] los principios; y fundandose sobre el Plano del Descanso, que diximos, se vª leuantando con esta propocion<sup>2202</sup>.

### **Proporcion de sus partes.**

Dos Zoclos, à igual distancia sentados, cinco pies vno de otro; reciben en si dos Colunas de orden Compuesto, de siete pies de alto; no enteras, sino de relieve, con sus Vasas, y Chapiteles; que cogiendo en medio las Iambas, y Lintel, que forman el marco, y claro de la Puerta, muestran solo vn tercio, y fingen lo demas embeuido en el angulo, que hazen las mismas Iambas con las Traspilastras, y Muro. Todas estas partes estàn vnidas y labradas en vna misma Pieça de Marmol, con sus salidas, y resaltes; y assi no es possible hablar de vnas, sin tocar en otras; que no es bien diuida la descripcion, lo que con tanta vizarria vniò el Arte. Abraçalas todas el Alquitrave, que carga sobre los Zimacios de los Chapiteles; y luego con medida competente, corre el Friso, y se leuantan los Canes, que sustentan la Corona, con los demas miembros deste primer Cuerpo. Hasta esta altura, desde el asiento del Zoclo, ay diez pies, y en su bien compartida distancia, se hallan en el Marmol los adornos de Metal, con tal correspondencia, que ay mucho mas que ver en lo restante, y no lo parece, segun satisfacen la atencion.

---

Felipe IV: «En la portada de jaspes se están ajustando dibujos; y en estándolo, se os remitirán con la orden que se hubiere de guardar, y el dinero se procurará que no falte para lo dorado» (ANDRÉS, 1965a, pp. 167-168). El 12 de diciembre de 1650 señala el jerónimo: «El la portada de jaspe y escalera también se va trabajando [...]», y el 22 de agosto de 1651: «La portada principal de mármol está acaba de labrar, pero no se le da pulimento ahora, porque dice el maestro que es lo último que se ha de sentar de la obra para que vaya como ha de ir y porque no quite la luz a los oficiales» (ANDRÉS, 1965a, p. 177). El 11 de junio de 1652 informaba Nicolás de Madrid: «En la portada principal que V.M. vio, reparé que la corona de las armas salía fuera de los jaspes, y que parecía mal este descuido; y así hice rozar en la pared medio pie y se puso otra interpilastra de mármol con sus capiteles y arco que cubre la corona, y da mucho adorno y desahogo a toda la portada; la mesa que estaba delante, de piedra berroqueña se ha hecho también de losas de mármol, y juntamente los chapados, con que queda esta obra con toda la perfección posible, y entiendo estará muy del gusto de V.M. [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 181). El 12 de julio de 1652: «El adorno que se hacía en la portada principal está acabado [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 184).

<sup>2202</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Formaron la Portada de Orden Composito, diuidida en dos Cuerpos, cuyos principales miembros son de Marmol de San Pablo hermosissimo, adornados de otras piedras preciosas, de Bronce dorado, de oro y plata, repartidos, y reducidos à tal forma, que la hazen vistosa, rica, y admirable. La altura es de diez y seis pies y medio. El ancho de seis poco mas, que aqui la capacidad de el Sitio no diò lugar à mas altura, ni anchura; con que huuieron de acomodarse al espacio que hallaron (SANTOS, 1680, p. 175).

## Adornos.

Las Vasas de las Columnas son de Bronce dorado à fuego; los Chapiteles de lo mismo, con sus Hojas, y Roleos, de bueltas muy ayrosas, y lo que se alcança à ver de las Traspilastras, tiene tambien essos cabos. En las Iambas, y Lintel, entre las molduras de Marmol, ò cintas, que dan la buelta à todo el Quadro, ay vnos encontrados de esse Metal, y taloncillos, que con dos luzidas Flores, que ocupan el Campo de los codos, que està en lo alto de las Esquinas, hazen mucha hermosura.

## Rexa de Bronce<sup>2203</sup>.

La Puerta en el claro que ofrece, de quatro pies de ancho, y siete y medio de alto, dà lugar à vna Rexa, tam- bien / [1657, fol. 122] bien de Bronce dorado, que partida en dos mitades, muestra la mayor entereza de la perfeccion, en el bien reparado estudio de su curiosidad; sin duda es de lo mejor que se ha labrado en esta materia. Luego leuantando la vista, se miran resplandecer los Encontrados del Alquitraue entre los Filetes de Marmol; y en el Campo del Friso cinco Modillones sobrepuestos, de Hojas, que à igual distancia le cogen todo; guardando en sus Cartelas, ò Quadrados, vnos Brutescos de lindo gusto, y grande luzimiento; y no le tienen menor diez Canes, que de dos en dos, sobre los Modillones del Friso, eleuados con el Oro, dan mucha autoridad à la Corona que sustentan. Mas aunque en este primer Cuerpo, se mira la Portada con tanto adorno, con todo esso en el segundo, que es de seis pies y medio de alto, hasta el remate, le tiene mayor.<sup>2204</sup>

---

<sup>2203</sup> El 12 de diciembre de 1650 escribe fray Nicolás de Madrid informando a Felipe IV de que: «La reja se está haciendo y reparando» (ANDRÉS, 1965a, p. 177). El 11 de junio de 1652: «La reja para la portada de arriba se está vaciando, y asimismo los techos para los zoclos, de que procuraré estén sentados algunos para cuando venga V.M. por acá, y entiendo será también esta obra de mucha importancia y adorno, principalmente estando malparado, como está, el que hoy tiene» (ANDRÉS, 1965a, p. 182). El 12 de julio de 1652: «La fundición de la reja de la portada principal, y de las chapas del zoclo, ha cesado por falta de cobre (que latón aquí tengo lo que es menester); sírvase V.M. mandar se nos dé en plancha asta cincuenta o sesenta arrobas [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 184). El 11 de agosto de 1652 el jerónimo podía escribir al rey: «[...] con el cobre que V.M. mandó dar, se continuará con el vaciado de la reja de la portada de arriba, y los trechos de los zoclos» (ANDRÉS, 1965a, p. 187). El 13 de septiembre de 1652: «La reja de bronce para la portada principal se está vaciando y reparando, y la tenemos muy adelantada» (ANDRÉS, 1965a, p. 188). El 6 de mayo de 1653: «Las piezas de la reja de arriba están también acabadas de vaciar, y se van reparando, y juntamente concluyendo con otras menudencias que falta» (ANDRÉS, 1965a, p. 192). El 6 de agosto de 1653 Felipe IV exige a fray Nicolás de Madrid: «[...] procurad que esté acabado de dorar y asentada la reja de arriba, para que veamos acabada toda la portada, pues ya van con estas las figuras que han venido de Italia [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 196). El 15 de septiembre de 1653: «La reja de la portada de arriba se está acabando de reparar; no sé si podrá estar dorada para cuando V.M. venga, haré todo lo posible»; a lo que contest el rey: «En buen estado va esto, y espero que con vuestro cuidado, hallaré dorada la reja de la portada, pue con eso, estará acabada de todo punto» (ANDRÉS, 1965a, p. 198). El 21 de enero de 1654: «El último dorado, señor, se hizo ayer, con que queda acabada la reja de la portada de arriba y solamente falta el bruñirla, que la de abajo ya lo está, y se sentará al punto que se acabe el solado» (ANDRÉS, 1965a, p. 199).

<sup>2204</sup> En la *Quarta parte*: «En el primer Cuerpo se pusieron à la puerta, formada entre dos Columnas, y jambas y linteles de Marmol, dos Rejas de Bronce dorado de vellísima hechura, adornados los lados, y el Cornisamento con otras inuentibas de Bronce dorado, que hazen mucho para la hermosura de este Cuerpo» (SANTOS, 1680, p. 175).

### Plano del Epitafio<sup>2205</sup>.

Lo primero, sobre el Cornisamento se leuanta vn Plano de Piedra negra de Italia, de quatro pies de ancho, y tres de alto, en quien con letras de Bronce dorado, està grauado vn Epitafio, que explica lo que se contiene, y guarda en aquel lugar funesto: dando à entender, que es deposito consagrado à los despojos de la mortalidad de los Catholicos Reyes, que con piedad Austriaca, aun en la misma muerte, postrados y rendidos à la Ara maxima del Sacramentado Restaurador de la vida, esperan el dia de la Resurreccion. Declara tambien, como lo deseò para si, y para los suyos, el mayor de los Cesares Carlos V. que le eligiò el Prudentissimo de los Reyes Philipo II. Le començò el verdaderamente piadoso Philipo III. Y le aumentò, adornò, y acabò, Philipo IV. el Grande, en Clemencia, Constancia, y Religion, el año 1654. y todo con terminos, tan discretos, elegantes, graues, y ajustados al siempre venerable estilo de la Antigüedad, que mereciò muy bien escriuirse con letras de Oro, en la parte donde està. Dize assi:

D. / [1657, fol. 122 vº]

D. O. M.

LOCVS SACER MORTALITATIS EXVVIIS,

CATHOLICORVM REGVM

A RESTAURATORE VITAE, CVIVS ARAE MAX.

AVSTRIACA ADHVC PIETATE SVBIACENT,

OPTATAM DIEM EXPECTANTIVM.

QVAM POSTHVMAM SEDEM SIBI ET SVIS

CAROLVS CAESARVM MAX. IN VOTIS HABVIT.

PHILIPPVS II, REGVM PRVDENTISS. ELEGIT.

PHILIPPVS III. VERE PIVS INCHOAVIT.

PHILIPPVS IIII.

CLEMENTIA, CONSTANTIA, RELIGIONE MAGNVS

AVXIT, ORNAVIT, ABSOLVIT

ANNO DOM. M. DC. LIIII.

### Autor del Epitafio.

Su Autor fue vna Iunta de hombres doctos, que mandò hazer su Magestad, para ver los Epitafios, è Inscriptciones, que para este efecto de auian escrito en diuersas partes de sus Reinos; y viendo, que aunque

---

<sup>2205</sup> El 12 de diciembre de 1650 el padre fray Nicolás de Madrid escribe a Felipe IV informando de que: «Estánse acabando las letras para la inscripción de la portada, y en estando reparadas remitiré a V.M. el título en una tabla del mismo tamaño que se ha de ejecutar en jaspe» (ANDRÉS, 1965a, pp. 176-177). El 22 de agosto de 1651: «La reja de bronce se acabará sin duda para cuando V.M. venga, y también las armas, aunque tienen mil prolijidades y menudencias que hacer [...]», a lo que Felipe IV contesta: «Avisadme cómo ha salido la piedra del letrero, y aunque no sé si está ahora la portada, podrá estar de prestado en su lugar él, y las armas cuando yo vaya, para que se vea el efecto que hacen desde abajo» (ANDRÉS, 1965a, p. 179). El 1 de septiembre informa el jerónimo: «En la piedra que ha de servir para el título están trabajando dos hombres, más ha de quince días con asperones, y como es durísima, no han acabado hasta ahora de sacarla todas las faltas; procuraré se disponga ella y las armas de la suerte que V.M. me manda» (ANDRÉS, 1965a, p. 180).



estauan todos de muy buen gusto, no se median en las letras, con la capacidad del Plano, donde se auian de grauar, porque, ò faltauan, ò sobrauan: se determinaron hazer este, tomando de cada vno de los otros, los terminos mas conuenientes; con que quedò a todas luzes ajustado, y digno de semejante pueblo<sup>2206</sup>.

#### **Adornos que tiene<sup>2207</sup>.**

Adornanle à los lados, dos Vichas de Bronce dorado, en dos Machoncillos de Marmol, de la misma altura que el Plano, con Frisos de metal, esculpidos de hojas de Laurel: Y destos hazen sus resaltes dos Muros, en que se miran pendientes Frutas de Bronce dorado, que combidan à la curiosidad, con la madurez de su hermosura. Sobre todos campea el buelo de la Cornixa, con Filetes, y Dentellones de Marmol, entreuerados de otros de Metal dorado; y junto con autorizar mucho el Campo del Epitafio, haze assiento à vn Frontispicio abierto, que encima se leuanta, poco mas de pie y medio, con sus adornos, y golpes de Bronce<sup>2208</sup>.

#### **Estatuas de la Portada<sup>2209</sup>.**

---

<sup>2206</sup> Santos en la *Quarta parte*: «En el segundo [cuerpo], sobre la Puerta y Cornisamento, se leuantò vn Plano de piedra negra de Italia, de quatro pies de ancho y tres de alto, en el qual, despues de perficionado el Pantheon, se grauò con letras de Bronce dorado vn Epitaphio, en que se dà à entender, que aquel lugar funesto adonde se entra por alli, es deposito consagrado à los despojos de la mortalidad de los Catholicos Reyes, que con piedad Austriaca, aun en la misma muerte, postrados y rendidos, à la Ara maxima de el Sacramentado Restaurador de la vida, esperan el dia de la Resurreccion. Declara tambien, como le deseò para si y para los suyos, el mayor de los Cesares Carlos Quinto; que le eligiò el Prudentetissimo de los Reyes Filipo Segundo; le començò el verdaderamente Piadoso Filipo Tercero; y le aumentò, adornò, y acabò Filipo Quarto el Grande, en la Clemencia, Constancia y Religion, el año de 1654. Significa esto con términos tan discretos, elegantes, graues, y ajustados al siempre venerable estilo de la Antigüedad en lengua Latina, que mereciò muy bien escribirse con letras de oro en la parte donde està. Hiziorense otros muchos para este fin, pero este se eligió, formándole de los demàs en esta disposicion [...]» (SANTOS, 1680, p. 175), sigue a continuación la inscripción latina.

François Bertaut en su *Diario del viaje de España* de 1659, provisto del libro del Padre Santos, describe la puerta del Panteón, menciona las rejas de bronce y transcribe el epitafio completo: “*Al salir de la cripta se encuentra una puerta de siete pies de alto y cuatro de ancho, que está calada con rejas de bronce dorado muy bien trabajadas, los lados de las cuales son de mármol. En lo alto están las armas de España en piezas traídas de diferentes clases de piedras y de metales, para hacer ese blasón, y debajo, entre el escudo y lo alto de la puerta hay esta inscripción [...]*” A continuación incluye oportunamente la célebre frase de Francisco de Quevedo sobre Felipe IV: “*No puedo evitar el hacer notar una frase de un gran ingenio de España acerca del nombre de grande que dan al rey Felipe IV, que decía que lo era a manera de una fosa, que “va creciendo cuantas más tierras le quitan”, a causa de todas las ciudades y provincias que ha perdido*” (BERTAUT [1659] 1999, t. III, pp. 456-457).

<sup>2207</sup> El 22 de agosto de 1651 informaba Nicolás de Madrid a Felipe IV: «La reja de bronce se acabará sin duda para cuando V.M. venga, y también las armas, aunque tienen mil prolijidades y menudencias que hacer. Como son tantas las cosas que hay que acudir, y el asiento de la puerta principal no da prisa, no se han comenzado a labrar sus bronce hasta ahora, en desocupándose los oficiales lo que tienen entre manos, entrarán en ellos» (ANDRÉS, 1965 (a), p. 178).

<sup>2208</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Adornaron este Plano à los lados con dos Machones de Marmol, vichas, frisos, y hojas de Laurel de Bronce dorado, pendientes vnas frutas de el mismo Metal, y luego sobre todo, la Cornisa con iguales adornos. A lo alto se puso el Frontispicio abierto de Marmol, y guarniciones de Bronce dorado, y à los lados dos Estatuas [...]» (SANTOS, 1680, p. 175).

<sup>2209</sup> A las estatuas de la portada se refiere fray Nicolás de Madrid en carta a Felipe IV de 12 de julio de 1652: «El adorno que se hacía en la portada principal está acabado, y sólo faltan las figuras de bronce que V.M. mandó se hiciesen en Roma», a lo que contesta el rey: «Las figuras que se hacen en Roma, me escriben que estarán acabadas para septiembre, con que vendrán muy a tiempo» (ANDRÉS, 1965a, p. 184). El 6 de agosto de 1653 el rey contesta a fray Nicolás de Madrid apremiándole a tener terminado el

Sobre este Frontispicio, à vn lado y a otro, se miran re- cos- / [1657, fol. 123] costadas dos Figuras de grande arte, y valentia, que se hizieron en Italia. La de la mano derecha, està representando à la Naturaleza humana, como desmayada à los accidentes de la muerte; cayendole vna Corona de la cabeça, y fuera de la mano izquierda el Cetro, y en ella vna Tarjeta con vn titulo que dize: NATVRA OCCIDIT. Y en la derecha vna Segur, con que corta las Flores de vna Cornucopia, dando a entender: que es flor la vida, que se marchita breuemente, aun en los que la gozan Coronados [Al margen cita: **Iob. 14. c. 2.**]; y que la Segur de la mortal naturaleza, haze en ellos semejantes destrozos, sin que los priuilegie el poder, de la comun sentencia del morir. La otra representa à la Esperança, como lo dize el titulo de vna Tarjeta, que tiene en la mano derecha: EXALTAT SPES. [**Iob ca. 17 c. 12.**] Y en la izquierda vn larroncillo con llamas, denotando, que entre las cenizas frias de la muerte, de los que legitimamente pelearon por la verdadera Fè, arde el fuego de la Esperança, anhelando al centro de mejor vida, donde se gozan Coronas eternamente durables: y que esta virtud leuanta, lo que postra, y derriba con sus filos, la fatal condicion de la Naturaleza humana. Vna y otra significan sus afectos tan viuamente, no solo en las insignias, sino en el rostro, posicion, y mouimiento: que parece que tiene alma el Bronce dorado de que se forman: pues al passo que entristece la Naturaleza al mirar su desaliento, alegra la Esperança al mirar su viueza<sup>2210</sup>.

---

dorado de la reja de la portada para que cuando fuera al monasterio: «[...] veamos acabada toda la portada, pues ya van con estas todas las figuras que han venido de Italia, que han salido tanto buenas (como veréis), pero en lo dorado tienen algo que reparar, que haréis se tenga luego. A la Naturaleza le falta la corona y el cetro que me dicen se quedaron en una de las cajas que vendrá presto de Vinaroz y luego os la remitiré [...]» (ANDRÉS, 1965a, pp. 195-196). El 17 de agosto de 1653 escribe el jerónimo: «Señor: Las figuras de bronce que V.M. mandó enviar para la portada principal recibí y hasta ahora no he dado aviso porque se han estado ajustando en sus lugares, que, como los maestros que las hicieron no pudieron llegar a considerar de todo punto la estructura del sitio donde se habían de acomodar (llevados de la valentía del arte), sacaron los pies y algunos pañetes algo más de lo que convenía; y además de esto, una de las figuras, que es la Esperanza, venía dos dedos más alta que el sitio donde había de estar. Dióme esto no pequeño cuidado porque entendí no se habían de poder acomodar, y sentía en extremo ver la perfección de las figuras y lo difícil que era de haber de volver a hacer otras. En conclusión, señor, recortando un poco lo alto de los frontispicios, y haciendo unas pequeñas cajas en los pilastrones de mármol que están arrimados a la pared, donde pudiesen entrar los pies y los pañetes, se han acomodado maravillosamente, y de suerte que se gozan todas enteramente, sin que haya ningún defecto. Las dos tarjetas que vinieron con sus inscripciones son muy grandes y desproporcionadas, porque si se ponen arriba a las figuras cubren lo principal de ellas, si debajo, ocultan los frontispicios, y así he determinado hacer otras (que ya se están acabando), más acomodadas, desembarazadas, y hay cosas que sin duda saldrán muy bien»; a lo que contesta el rey: «Huélgome de que hayan salido bien estas figuras y de que se hayan acomodado tan bien como decís, pues fuera gran embarazo y dilación volverlas a hacer de nuevo. Las tarjetas ha sido conveniente enmendarlas, según lo que decís, y juzgo habrán quedado buenas, más chicas» (ANDRÉS, 1965a, p. 197). El 15 de septiembre de 1653 escribe fray Nicolás de Madrid: «La corona, y el cetro, señor, recibí y le ajustaron a la Naturaleza en la conformidad de lo que pide su postura» (ANDRÉS, 1965a, p. 198).

<sup>2210</sup> Santos en la *Quarta parte*: «A lo alto se puso el Frontispicio abierto de Marmol, y guarniciones de Bronce dorado, y à los lados dos Estatuas de el mesmo metal, recortadas, las quales se hizieron en Roma, de grande arte y valentia. La vna representa à la naturaleza humana, como desmayada à los accidentes de la Muerte, caída vna Corona de la Cabeça, y de la mano el Cetro, y allí vna Targeta, con vnas letras que dizen: *Natura occidit*: y en la otra mano vna Segur con que corta las flores de vna Cornucopia, dando à entender que es flor la vida, que se marchita brebemente, aun en los que la gozan Coronados, y que la Segur de la mortal naturaleza, haze en ellos semejantes destrozos, sin que los priuilegie el poder, de la comun sentencia del morir. La otra representa a la Esperança, como lo dize el Titulo de vna Targeta, que tiene en la mano derecha: *Exaltat Spes*: y en la otra mano vn jarroncillo con

### Armas Reales.

Enmedio de estas Estatuas, y del Frontispicio, ay vn Escudo de Armas Reales, de vn pie y tres quartos de largo, y pie y medio de ancho. Está hecho todo de Piedras preciosas, con sus mismos colores natiuos, buscadas para este fin con todo cuydado; y de los Metales mas subidos. En las diuisiones, ò encasamentos, donde tienen su lugar los Blasones de los Reinos, se halla el color de los Campos, con la diuersidad que piden: los rojos de Iaspe: los blancos de Plata acendrada: los azules de Lapislazuli: las Vandas, que cruzan el Escudo por diferentes partes, son de Bronce dorado. Los Castillos deste mismo Metal, con el Ventanage, y Puertas de Lapislazuli. Los Leones, y Aguilas rapantes, que se miran por sus campos repartidas con posiciones muy ayrosas, y viuas: son de oro esmaltado de diuersos colores; leonados vnos, rojos, y negros los otros. La Granada es tambien de essa materia, con esmalte rojo, y verde. Las Quinas le tienen blanco. Las flores de Lis, y Barras en sus propios assientos, resplandecen con el oro; dando mucha luz y eleuacion à tanta grandeza. Tiene por Orla Cadena del Tuson con llamas de oro esmaltadas de rojo, pendiente el Vellocino: y en lo alto, vna Corona Imperial, de hermosos trechos, y Friso, sobrepuesta de piedras, que imitan las Esmeraldas, y Diamantes; que remata, con vn mundo, y vna Cruz, con toda Magestad, y lucimiento: y desta suerte acaba la Portada. Mas quien adierte la inuentua, el orden, Simetria, y proporcion del todo, no acaba de mirarla; porque con la primera atencion, se ceua para la segunda, y para otras muchas; haziendosele de mal en llegando al fin, no boluer à los principios à repassar los admirable de tan dilatada perfeccion, y riqueza, en tan recogido y pequeño espacio<sup>2211</sup>.

### Caxa de la Portada.

Toda se mira guardada de dos Pilastras de pie y medio de ancho, y treze de alto; y de dos Traspilastras de la misma altura, con vn Arco, que vâ reboluiendo, cuyo Capitel es vna Imposta, de ancho de dos pies y quarto, que atando toda la distancia, hazen entre vnas y otras, del Marmol, de su materia, y de la disposicion de su forma, adornada con molduras de Bronce dorado; vna Caxa muy vistosa à la Portada, para que joya de tanto precio esté tratada como tal. Vealo todo la atencion en su Estampa, y sea presumiendo, que aunque ella, y la descripcion se ajustan à la verdad en lo que pintan, siempre ay gran

---

llamas; denotando, que entre las cenizas frias de la muerte de los que legítimamente pelearon por la verdadera Fe, arde el fuego de la Esperança, anhelando al centro de mejor vida, donde se gozan Coronas eternamente durables; y que esta Virtud lebanta lo que postra y derriua con sus filos la fatal condicion de la naturaleza humana. Vna y otra significan sus afectos de modo, que al passo que entristece la Naturaleza al mirar su desaliento, alegra la Esperança al considerar su viueza» (SANTOS, 1680, pp. 175-176).

<sup>2211</sup> En la *Quarta parte*: «En medio de estas Estatuas pusieron las Armas Reales de los Reyes de España, el Escudo todo de piedras preciosas de diferentes colores, las Insignias, y Timbres, Blasones de los Reyes, Leones, Castillos, Aguilas, Quinas, Barras, de oro esmaltado y acendrada plata, teniendo por Orla la Cadena de el Tuson de Oro, con llamas de esmalte rojo, pendiente el Vellocino, y à lo alto la Corona Imperial, sobrepuesta de Esmeraldas y Diamantes, que remata con vn Mundo y vna Cruz con grande Magestad y lucimiento, dando fin à la Portada. Quien adierte la inuentua, el orden y proporcion de esta Fabrica, y el luzimiento y riqueza de su formacion en lo corto de el Sitio, reconoce, que el poder y el Arte se limitan con la estrechura, pues alli dilatan tanto lo acertado, y Magestuoso, que pone admiracion» (SANTOS, 1680, p. 176).

diferencia de lo viuo à lo pintado; y mas en este assunto, cuya explicacion total, parece impossible al dibujo mas sutil, y à la mas bien cortada pluma.

[1657, grabado, entre fols. 123vº-124]<sup>2212</sup>



Figura 58: A la izquierda: Pedro de Villafranca, *Portada del Panteón*, primera edición (1657). San Lorenzo de El Escorial, colección particular. A la derecha, foto actual de la portada del Panteón.

<sup>2212</sup> Se trata del primer grabado que ilustra el Panteón en el mismo orden topográfico en que lo describe Santos. Aguafuerte y buril, 290 x 205 mm. Firmado al pie a la derecha: «*Pedro de Villafranca, sculptor Regi. f.*». Sobre la puerta la inscripción: «D. O . M. / LOCVS SACER MORTALITATIS EXVVIIS, / CATHOLICORVM REGVM / ARESTAVRATORE VITAE CVIVS ARAE MAX. / AVSTRIACA ADHVC PIETATE SBVIACENT, / OPTATAM DIEM EXPECTANTIVM. / QVAM POSTHVMAN SEDEM SIBI ET SVIS / CAROLVS CAESARVM MAX. IN VOTIS HABVIT. / PHILIPPVS II. REGVM PRVDENTISS. ELEGIT. / PHILIPPVS III. VERE PIVS INCHOAVIT. / PHILIPPVS IIII. / CLEMENTIA, CONSTANTIA, RELIGIONE MAGN' / AVXIT. ORNAVIT. ABSOLVIT / ANNO DOM. M. DC. LIIII.» Villafranca reproduce con total exactitud la arquitectura de la portada





Figura 59: Detalle de Pedro de Villafraanca, *Portada del Panteón*, primera edición (1657). San Lorenzo de El Escorial, colección particular.



Figura 60: Fotografía actual del ático de la portada del Panteón con el escudo real en el centro y las esculturas de la *Naturaleza humana*, a la izquierda, y la *Esperanza*, a la derecha.

### DISCVRSO IIII.

#### De la Escalera principal del Pantheon.

DESDE esta Portada, se baxa vna Escalera muy parecida a ella en lo autorizado y Real; de graue disposicion; de latitud bastante; de longitud no prolija: y en materia, y forma, de mucha grandeza ; y de extraordinarios primores, que en su descenso hallò el Arte camino; para subir à lo alto de sus vizarrias. Suele el estudio de la Arquitectura en este genero de fabricas, por ser dificiles, hazer ostentacion de todo aquello; à que puede llegar la valentia de sus execuciones, en lo raro de las Orthographias, è inuentiuas, como se vee en las celebradas Escaleras antiguas, y en las que oy goza nuestra España en diuersos Edificios, y Alcazares (y singularmente en el de esta Marauilla) que son de estremado gusto y excelencia; mas todos los aciertos de las otras, parece que se conciliaron, y juntaron en esta, à la idea de su traza, y a la traza de su formacion; adelantandose lo possible en la Arquitectura: para que Escalera de tan nobles principios, como los de su entrada, y que es passo para ilustres fines, como los del Pantheon, fuesse de su misma calidad<sup>2213</sup>.

#### Materia de la Escalera<sup>2214</sup>.

<sup>2213</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Desde aqui [la portada], deshaziendo la Escalera antigua que baxaba al Pantheon, hizieron otra de mas Real y autorizada disposicion, toda ella de laspes bellissimos de Tortosa y elegidos Marmoles de notable variedad; repartida en tres Descansos, de ancho de seis pies, y de alto de doze y medio, y todo el orden de su huella desde el primer mouimiento hasta el vltimo, es de treinta y quatro Escalones» (SANTOS, 1680, p. 176).

<sup>2214</sup> A la escalera se refiere el padre Nicolás de Madrid en carta al rey de 21 de junio de 1648: «En la obra, Señor de la escalera no me descuido un punto; trabajando se va en ella a toda prisa y me parece estará acabada, en lo que toca a la piedra berroqueña, para fin del mes que viene, y tengo por cierto saldrá buena esta obra y muy a gusto de V.M. [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 167). El revestimiento de jaspes comenzó desde la puerta de acceso a la cripta hacia arriba, tal y como señala Nicolás de Madrid a Felipe IV el 22 de agosto de 1651: «En los jaspes se trabaja muy aprisa y con mucho cuidado. Hase comenzado asentar desde la puerta baja que entra al panteón y esta sentado el primer tiro (que es el menor) hasta la imposta [...] Vanse labrando las cuatro jambas para las dos puertas de los lados donde ha de estar la sacristía y se sentarán luego. Está labrada mucha piedra para el segundo tiro, y se pondrá pronto la primera hilada. Esta obra, señor, camina a toda prisa, porque hay en ella muchos oficiales [...]» (ANDRÉS, 1965a, pp. 177-178). El 11 de junio de 1652: «En la obra de la escalera se va caminando a toda prisa. Están ya sentados los chapados con sus impostas hasta la segunda mesa; y ahora se están sentando las pilastras de una de las dos portadas; estánse acabando de embutir de jaspes las bóvedas del arco que llega hasta la primera mesa, y también las de la primera capilla en que ha muchos días se trabaja, y por ser los cortes muy dificultosos, es obra muy detenida; todo esto entiendo estará sentado para fin de septiembre» (ANDRÉS, 1965a, p. 181). El 12 de julio de 1652: «Las bóvedas necesarias para el arco de la escalera hasta la primera capilla, que son diez, están ya acabadas y puestas las cimbras para asentarse; las de la capilla, que son trece, se están dando de asperón dulce y se acabarán esta semana, y la que viene se comenzará a dar pulimento. La una portada, de las dos que lleva la segunda mesa, está ya sentada, y por el mismo lado están puestas las primeras bóvedas hasta la portada principal; base aserrando piedra y haciendo embutidos para ir continuando el otro lado, y en esta obra se camina con mucha prisa y cuidado» (ANDRÉS, 1965a, p. 184). El 11 de agosto de 1652 escribe fray Nicolás de Madrid al rey: «[...] en cuanto a la obra de los jaspes está acabada toda la primera capilla y sentadas seis bóvedas, de trece que son, y esta semana lo quedarán las demás, puesta la clave y quitados los andamios y cimbrias. La portada y pilastras de la segunda mesa correspondiente a la que está ya sentada, se están raspando y puliendo y se acabarán muy presto, y todo se sentará con brevedad. Vanse labrando dovelas para continuar el segundo arco de la bóveda, y chapados para los lados del tercero y último trecho de la escalera. Todos cuantos oficiales he hallado de este arte he traído, y si más hubiera,

Toda ella es de Iaspes finissimos de Tortosa, y de Marmol de San Pablo de Toledo, que con sus pulimentos y colores varios, la hazen de hermosissima vista. La vnion que tienen entre si las partes, es tan rara, que apenas se conocen juntas, sino es por la diuersidad de los colores; porque el tacto, no halla en que tropezar, ni la vista, la menor desigualdad, que percibir; con que parece toda de vna pieza.

### **Su Longitud.**

Tiene de largo sesenta y quatro pies; y todo el orden de su huella, desde el primer mouimiento, hasta el vltimo, es de treinta y quatro gradas de Marmol, repartidas en tres Descansos<sup>2215</sup>.

De / [1657, fol. 124 vº]

### **Anchura, y Altura.**

De lado à lado, media el ocho de seis pie, la altura es de doze y medio, contando la buelta del Cañon, que tiene algo mas del medio punto, aunque es poca la cantidad. Desuerte, que hasta el Antepecho

---

más trajera [...]], a lo que contesta el rey: «Paréceme que va en buen estado lo que toca a piedra, pero como la obra es pulida, es fuerza que sea prolija, particularmente en ajustar los bronce de las dovelas [...]» (ANDRÉS, 1965a, pp. 186-187). El 13 de septiembre de 1652: «La capilla [de la escalera] está ya acabada y reparada, y quitados los andamios y cimbrias, y todos los cortes, aunque son dificultosos, acuden muy bien; y aseguro a V.M. que sólo este pedacico de obra tiene mucho que mirar y admirar. Estáse acabando de sentar la otra portada de la segunda mesa, y, para continuar la bóveda, se van embutiendo ya de jaspes algunas dovelas, y así mismo otras para los chapeados de los lados, y aunque es obra bien prolija y detenida [...] dentro de un año ha de estar toda acabada y hecho gran parte del solado, para cuyo oficio se están ya sacando los mármoles de S. Pablo a toda prisa, y aquí se van aserrando los jaspes [...]»; a lo que contesta el rey: «Huélgome de que haya salido tan bien como decís la capillita de la escalera y de que vaya tan adelantado lo demás de la obra, pues ya deseo verla acabada de todo punto [...] no pase del plazo del año» (ANDRÉS, 1965a, pp. 188-189). El 6 de mayo de 1653: «La escalera, señor, está en buen estado, pues apenas falta pieza ninguna por labrar; diez dovelas de la bóveda se están acabando de dar el último pulimento, que todas las demás ya lo están. La segunda portada de arriba está comenzada a asentar, y en acabando con ella, que será pronto, se comenzará a sentar la bóveda y el chapado de un lado [...] estará asentada toda la escalera por S. Juan» (ANDRÉS, 1965a, p. 191). El 2 de julio de 1653: «Al último trecho de la escalera la feltan solamente por sentar cinco dovelas, que se sentarán esta semana, con lo que quedará toda acabada con admiración de cuantos la miran; prometo a V.M. que no hay más donde pueda llegar la imaginación en materia de obra, perfectamente acabada»; a lo que contesta el rey: «Huélgome de que esté tan adelante la escalera, y si este último trecho corresponde a lo que he visto, no hay duda sino que será cosa excelente esta obra» (ANDRÉS, 1965a, p. 193). El 6 de agosto de 1653 finalmente podía escribir fray Nicolás de Madrid al rey: «La obra de la escalera, señor, se concluyó y le quitaron los andamios y cimbrias, ahora la andan algunos oficiales recorriendo para que en una cosa tan perfecta no haya reparo ninguno que hacer» (ANDRÉS, 1965a, p. 199). El 21 de enero de 1654: «Vase ya puliendo el solado, y la escalera lo está hasta la última mesa, que se queda para la postre, porque están por allí sirviendo los materiales» (ANDRÉS, 1965a, p. 199).

<sup>2215</sup> Antoine de Brunel: *“El Panteón está bajo ese altar; se baja a él por una escalera clara, pero estrecha.”* (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286). Madame d’Aulnoy: *“Se baja hasta allí de por una escalera de jaspe”* (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171). El embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael: *“[...] se baja allí por numerosos escalones de mármol rojo, muy sólidos y muy hábilmente hechos.”* (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335). Aunque como describe Santos la escalera está enteramente forrada de jaspes, para Antoine de Brunel: *“En el Panteón, en su opinión, hay un gran defecto: que todos los escalones por donde se baja no sean de mármol, y que los lados de los muros no estén incrustados en él, puesto que toda la capilla lo está, y que por todas partes se debería encontrar la misma lúgubre magnificencia.”* (BRUNEL [1664] 1999, vol. III, p. 286). Quizá se refiere Brunel al tramo de piedra berroqueña que comunica desde la basílica hasta la portada del Panteón. François Bertaut: *“Desde esa puerta se bajan treinta y cuatro escalones de mármol [...]”* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

de vna y otra parte, ay seis pies y medio: y del Antepecho à la Imposta, seis: y de alli al remate, quatro. Las Gradas son de pie y medio de huella, y cinco otauos de altura.

#### **Su Forma.**

Los Antepechos se forman de hermosos embutidos de laspe, con Molduras de Marmol, que terminan en vna Faja de medio pie de ancho, que corre por encima dellos toda la Escalera, haziendo vna salida de vn filete, para distincion y gracia. Sobre los Antepechos se leuantan en correspondencia de sus embutidos, vnos Tableros, ò Entrepaños de laspe, de dos pies de ancho, y cinco y medio de alto, con sus Fajas y Molduras de Marmol: rebajadas en ellos vn otauo, para realçarlos mas en la perfeccion. Encima carga vna Imposta, y luego el macizo de las Fajas de los Entrepaños de abaxo, bueluen vnos Cinchos de Marmol por la altura del Cañon, arqueandole todo à iguales distancias, con muy buen ayre, y cayendo à plomo derecho, guardan en sus interualos otros embutidos de laspe, que van vistiendo la buelta en correspondencia y proporcion à los demas.

#### **Primer Descanso.**

Esta es la disposicion, y distribucion que tiene por el largo, y alto de las distancias que ay entre Descanso, y Descanso, desde el primer tiro, hasta el vltimo. Mas porque los mismos Descansos tienen mucho que reparar en lo grande de su Arqhitectura, iremos siguiendo el corriente de las Gradas, y haziendo remanso en ellos, para satisfacer al deseo. Treze son las que se baxan desde la Portada, hasta el primero, que es vn prolongado, hecho de la diuersidad de las materias dichas. En èl se leuantan quatro Pilastras de Marmol, embutidas de laspe de Tortosa, que con medida igual, y competente altura, hazen assientos à dos Arcos, que se corresponden fuertes, y briosos: y forman entre todas quatro, vna Capilla por arista de / [1657, fol. 125] de estraños cortes, y esquinas. A los lados de los Arcos, se corresponden tambien dos Formas con circulos, y triangulos, de mucho Arte y variedad, en la diferencia de las Piedras; y debaxo de las Formas à vna parte, y à otra ay dos Puertas de Euano, y Caoua, como las de la primera entrada, que solo siruen de hermosura, cuyas Iambas, y Lintel se coronan de vn Cornijamento con Triglifos de Marmol, dando mucha perfeccion à toda la Capilla.

#### **Araña de Bronce dorado.**

En el Centro de la Claue se mira resplandecer vn Floroncillo de Bronce dorado, de quien està pendiente vna Araña del mismo metal, grande y curiosa, con seis Cornucopias, que siruen para seis luzes: que aunque goza la Escalera la luz del Sol, es muy templada, y de resultas de la primera entrada: y assi para aumentarla, y para que se goze tan bella Fabrica sin dificultad, sirue esta Araña, con otra que ay mas adelante.

#### **Segundo Descanso.**

Desde aquí se baxan treze gradas, como las primeras, hasta el segundo Descanso, que es en Fabrica, y proporcion semejante al que acabamos de referir, aunque en Angulos desiguales, por la buelta que haze alli la Escalera, torciendo sobre el lado derecho la linea recta, con vn viaje, contraviaje de notable mouimiento. No es possible significar el primor con que està executado en lo rebelde de las Piedras, lo que aun en lo blando de la cera fuera dificultoso; parece que hallò el estudio de otra condicion à los Marmoles,



y laspes: pues con tanta suauidad obedecieron sus disposiciones. Vanse boluiendo los Arcos al ayre, y modo de la buelta, con vna valentia tan singular, que la Capilla, Trapieza que forman, es de lo bien entendido, que ha maquinado el ingenio, para lustre de la Arquitectura. Todas las partes de su Fabrica, siguiendo el humor del mouimiento, se miran con raras posiciones; ya ajustadas con desigualdad, ò ya iguales, con desconueniencia; Desuerte, que esto que pudo desazonar la obra de la Escalera, por cortar la linea recta, que trae desde su naci- mien- / **[1657, fol. 125vº]** miento, sirue de mayor admiracion. Aqui se miran tambien à los lados, Formas, Triangulos, adornos, y dos Puertas como las de arriba, que la vna sirue à la Sacristia del Pantheon, y à la otra à vna Bobeda, donde està muchos Cuerpos Reales, de que hablaremos despues.

#### **Araña de Bronce<sup>2216</sup>.**

En medio cuelga vna Araña de Bronce dorado, que mandò traer su Magestad de su Palacio, à cuya imitacion se hizo la del primer Descanso, con sus Cartelas, ò Cornucopias, para seis luces, y para infinitas mas; pues quando se encienden, vna y otra, son innumerables las que reberueran por toda la Escalera, en lo transparente de los laspes; porque el pulimento que tienen es tan delicado, y diaphano, que al tocarlos la luz, les haze parecer Espejos claros: **[Sepulcro Alexandro.]** Con que no se echa menos aquella grandeza de Tolomeo en el Sepulcro que edificò à Alexandro, fabricado todo de Vidrios cristalinos; **[Strabo. l. 17.]** pues mayor admiracion causa ver casi conuertidas en ellos las mismas Piedras, en que se van mirando los que baxan, como si verdaderamente lo fueran; para que cada vno considere atentamente en la velocidad con que passa la sombra de su rostro en el Espejo, la presteza con que passa la vida desde su nacimiento.

#### **[Iacob. Epis. I.]<sup>2217</sup>**

#### **Puerta del Pantheon.**

Desde aqui ay vn tiro de siete Gradas, como las antecedentes, hasta el vltimo Descanso, en quien se enuentra, y se halla la Puerta del Pantheon, y el hueco de su entrada, con toda magestad, y decoro.

<sup>2216</sup> A esta lámpara se refiere fray Nicolás de Madrid en su carta al rey de 13 de septiembre de 1652: «El candelero que V.M. mandó remitir puse en la capilla que ha de estar, y parece haberse hecho para allí, sin tener que quitar ni añadir»; a lo que el rey contesta: «[...] se ha dispuesto que vaya el escudero de bronce que había en la guardajoyas; para la escalera no me parece malo; pero será menester aderezar algunas cosillas que le faltan, dorarle de nuevo y a mi parecer, achicar algo los brazos de las palmatorias; porque me parece es grande para el sitio en que ha de estar; pero allá se verá mejor después de puesto y se hará lo que pareciere necesario [...] Muy bueno ha sido que saliese tan bien el candelero y tan a propósito para el sitio en que ha de estar» (ANDRÉS, 1965a, pp. 188-189). El 6 de agosto de 1653: «[...] el candelero que se está acabando de vaciar (semejante al que V.M. envió) para la otra mesa de la escalera [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 195).

<sup>2217</sup> La primera cita pertenece al libro XVII de la *Geografía* de Estrabón: «[...] Alexandri corpus Ptolemaeus Alexandriam detulit, eiꝫ parentauit, quod & adhuc ibi iacet, sed nequaquam in eodem alueolo. Nam qui nunc vitreus est, prius aureus erat [...]» (ESTRABÓN, 1549, p. 752-753).

Santos en la *Quarta parte*: «Penden en los descansos vnas Arañas para seis luces, de Bronce dorado, que quando se encienden, tocan con sus resplandores en lo transparente de los laspes, y lo delicado de el pulimento los haze parecer Espejos claros, de suerte, que no se echa menos allí aquella grandeza de Ptolomeo en el Sepulcro que edificò para Alexandro, fabricado todo de vidrios Cristalinos: que mayor marauilla es ver casi conuertidas en ellos las mismas piedras, en que se van mirando los que bajan, y tienen ocasion de considerar en la velocidad con que passa la sombra de sus rostros en los Espejos, la presteza con que passa la vida desde el nacimiento» (SANTOS, 1657, p. 176).

Tiene cinco pies de largo, y leuantandose en el quatro Pilastras, se muestran con esta diferencia; que las dos primeras, son de Iaspe, con vna Forma encima, en que se remata el Cañon de toda la Escalera; y las otras dos son de Bronce dorado, con vn gracioso Lintel, que sirue de coronacion à la Rexa de la entrada, que es de la misma materia, forma, reparo, y grandeza, que la de arriba, menos los Pedestales, que en esta son embutidos de Marmol. Toda la distancia del hueco, entre las Pilastras, se viste à vna parte y à otra, de luzidissimas Piedras, de la diferencia de las demas, y en lo / **[1657, fol. 126]** lo alto de la Puerta se haze vn cielo raso (que llaman los Artifices) y del mismo pulimento y claridad; que estando al remate de la Escalera, nos acuerda la de Iacob, que terminaba en el Cielo; sin que se oponga à esta consideracion, el ver, que esta, es descenso para vn Sepulcro, y la otra camino para la vida: Que desde que el Iacob mas soberano, por la Escalera de abatirse hasta el sueño de la muerte, llegó à su mayor exaltacion y altura en el Cielo; no sabemos otro camino de subir, sino el de baxar. En el dibujo que se pone aqui, de la Planta y Montea de la Escalera, se reconoce lo graue y Regio de su disposicion; donde verà en parte la atencion, que es mas para admirarlo, que para descriuirlo; y de ahi podrá inferir lo que serà en si.

[1657, grabado, entre fols. 126 vº-127]<sup>2218</sup>

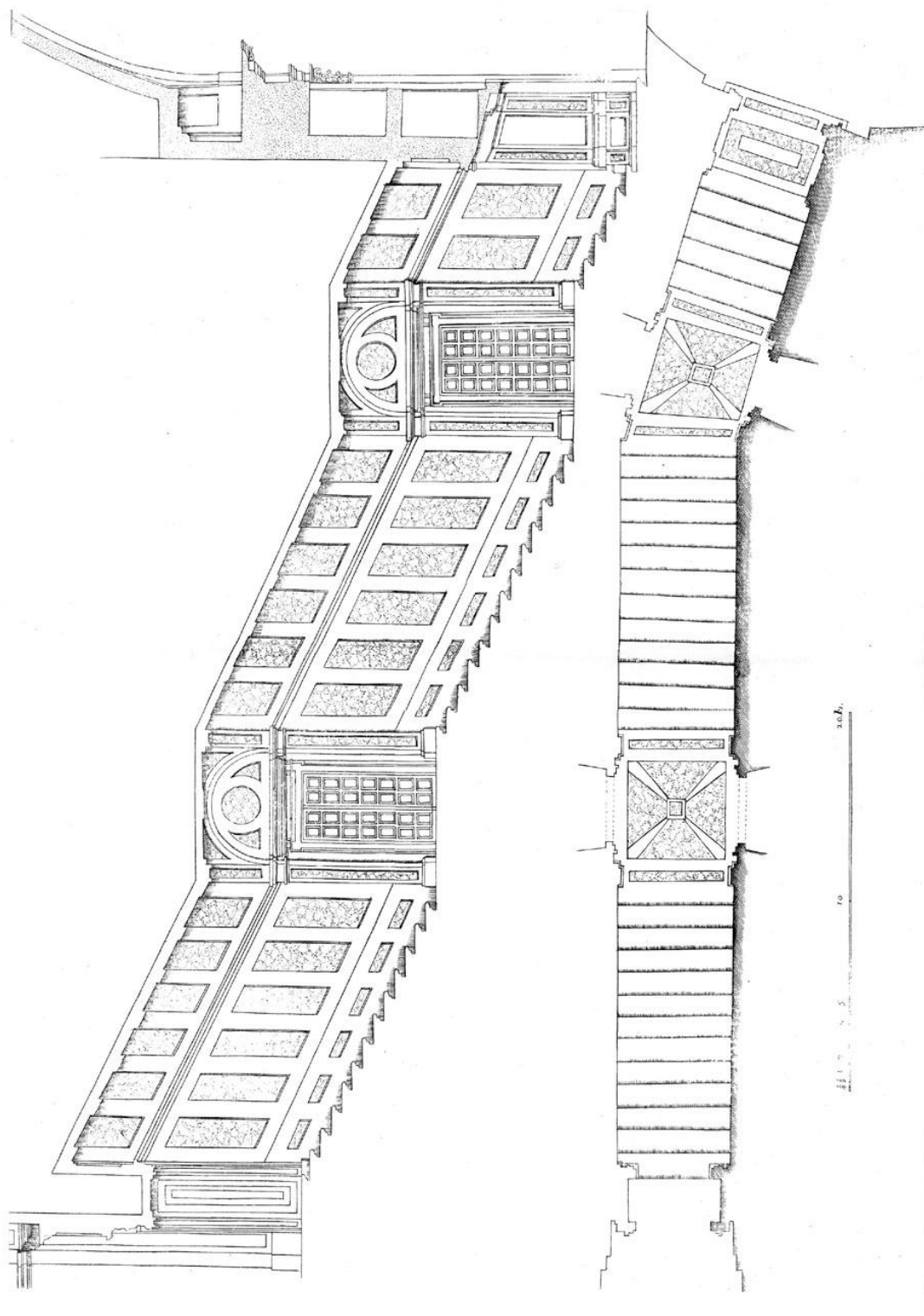


Figura 61: Pedro de Villafranca (?), *Escalera del Panteón, alzado y planta*, primera edición (1657). Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984.

<sup>2218</sup> Grabado a buril, 290 x 400 mm. Sin inscripciones, ni firms. Pitipié: 20 pies.

DISCURSO V.

De la Capilla Real del Pantheon,  
y demonstracion de su Planta.

POR La Puerta que ofrece este último Descanso, se nos propone a la vista el fin pretendido del deseo, que estos admirables medios: el término de tan superiores movimientos, como los de la Escalera, y propio blanco de lo acertado de sus tiros; que es nobilísimo Sepulcro de los Catholicos Reyes de España, siempre firmes Columnas de la Fè, digno deposito de sus Cuerpos Reales, y merecido Entierro de sus Grandezas, por tantos títulos de Religion, y Justicia, como conoce la Iglesia, y celebra la fama; el Pantheon insigne y magestuoso, ajustado descanso de sus Cesáreos Huessos; Fabrica verdaderamente, sumptuosa, y grande; Christiano assumpto de Hijos obedientes para gloria de sus Progenitores. Capilla Real dedicada à Dios; único fin siempre de la zelosa piedad de semejantes Heroes, que solo atienden à su culto; donde con rendida adoracion le ofrecen las riquezas de sus Coronas, o por mejor dezir, se las vuelven, à imitacion de aquellos Ancianos del Trono del Apocalypsi; [Apoc. c. 4.] reconociendo en su omnipotencia divina, el verdadero dominio, que tiene sobre todas, y que nadie ay que sea dueño propio de las Monarchias, sino es Dios; que los humanos Reyes solo pueden tener por tierra propia suya, aquella en que se convierten en el lugar de su Sepulcro, que es la nativa herencia de los hombres: *Extuit spiritus eius, & revertetur in terram suam.* [Psal. 145.]

Primera vista del Pantheon<sup>2219</sup>.

Al descubri la distancia de su Cuerpo, se ve en la adornada valentia, y conformidad de su ser, y en lo compuesto de sus miembros, y en la variedad de luzes y colores, que resultan de lo excelente de sus materiales, con vnion co- / [1657, fol. 127 vº] correspondiente al todo: que la naturaleza, el poder, y el arte, mostraron aqui lo mucho de su posibilidad: ella, ofreciendo las Piedras y Metales, y en sus Montes; y el poder, recogiendo los, para mostrar vnida la piedad, con la grandeza en Tesoro tan religioso; y el arte, dandoles la perfeccion que siempre le deuio naturaleza, con primor, estudio, y elegancia; Y todo sin faltar à la modestia, assiento, y grauedad, que piden semejantes Edificios.

Materia de la Fabrica.

Resplandecen por lo autorizado del contorno, finissimos Iaspes, y Marmoles, en cuya primera formacion, y nativa masa, parece que huuo mezcla de Diamantes, según muestran los fondos de la claridad entre sus varios colores. El oro de los Bronces, se mira por todos lados, ilustrando la Fabrica; ya en las Pilastras fuertes, que la sustentan toda; ya en las Molduras, Frisos, y Cornixas, que con sus buelos la hermosean: hasta la Copula misma se cierra vistosamente con lo luzido de su adorno: y por todas partes, en

---

<sup>2219</sup> Antoine de Brunel: "A la entrada de esa magnífica capilla se ve relucir un mármol que realza su luz sombría por la que despide el oro de todo el hierro que allí hay y de que algunos sitios de esa hermosa piedra están cubiertos." (BRUNEL [1664] 1999, vol. III, p. 286). Madame d'Aulnoy: "Creí penetrar en alguno de esos lugares encantados de que hablan las novelas y los libros caballerescos." (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

Nichos, Vrnas, interualos, y diuisiones, se gozan sus resplandores en Estatuas viuas, en sumptuosas Tarjas, en Florones grandes, en Brutescos curiosos, y Hojas, que forman vna vista venerable à todos, y que pone, temor y reuerencia, por lo funesto y Real con que se representa.<sup>2220</sup>

### **Orden de su Architectura.**

El Orden de su Architectura, es el que llaman Composito; porque toma lo que le parece, de los otros, cuya inuencion se deue à los Romanos; Y no se puede significar facilmente, el modo, distribucion, igualdad, y medida, con que están todas las partes reduzidas à esta composicion; no se halla dissonancia en la mas minima; antes siguen la gracia del Edificio, con tal correspondencia, que para ser de vn Cuerpo solo, le forman el mas hermoso, entero, y bien entendido, de quantos se hallan.

### **Pantheon de Agripa<sup>2221</sup>.**

De estas calidades, y prendas, refieren los Autores, tenia muchas aquel celebre Pantheon de Roma, que edificò Marco Agripa, por voluntad de Augusto Cessar, pa- ra / [1657, fol. 128] ra culto de los Idolos, que oy es Templo de Catolicos, y muestra lo que fue en sus principios, de quien tomò este el nombre, y la traza, si bien se considera, auentajandose en la verdad, de la significacion, y del fin. Al otro le dieron el titulo de Pantheon, compuesto de dos palabras Griegas, [Dion. hist.] por la rotundidad de su forma, que es entre todas la mas perfecta; y porque (como ellos dezian) era la suma habitacion de los Dioses, que esso suena, Pan-theon: Summum Deorum, aut omne Deorum. Y à imitacion del Cielo tenia la forma circular, ò redonda, por donde aun aora vulgarmente le llaman Templo de Santa Maria la Rotunda.

### **Porque llamaron à este Pantheon.**

Mas al que vamos descriuiendo, le bautizaron con esse nombre, para que significasse suma habitacion del verdadero Dios, y Sepulcro de los Reyes, que Vicedioses en la tierra, à èl solo le tiuieron, y adoraron por tal, procurando la conseruacion de la Fè en sus Monarchias, y defendiendola, y dilatandola por las estrañas: y tambien por lo singular de su traza, que no solo imita al Cielo, en el luzimiento, y compostura: sino en la forma circular y rotunda; que hasta en esso le dieron lo mas perfecto, aunque con

<sup>2220</sup> François Bertaut: "[...] es de trozos ensamblados de jaspe y de mármol hasta la clave. Todo el interior de esta capilla es de mármol negro, a excepción de las lucernas y de algunos adornos de jaspe y de mármol rojo. Este mármol negro está enriquecido de tantos adornos de arquitectura y de tanto bronce dorado, que ello produce el más bello efecto del mundo." (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457). Madame d'Aulnoy: "[...] abierto bajo el altar mayor de la iglesia, todo de mármol, de jaspe y de pórfido [...]" (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

<sup>2221</sup> Antoine de Brunel: "La biblioteca [...] el altar mayor y la sepultura de los reyes, que llaman panteón, sin que pueda comprender la razón, a no ser a causa de que es una sola bóveda redonda, como el Panteón de Roma, son, sin duda, las tres mas bellas piezas de este soberbio edificio" (BRUNEL [1664] 1999, vol. III, p. 286). François Bertaut: "El rey actual ha hecho el panteón, que es lo que la mayor parte de la gente encuentra allí de más hermoso. Es una capilla abovedada, que está justamente debajo del altar mayor, así llamado a imitación del Panteón de Roma, a causa de la forma redonda y que es el sitio donde descansan todos los reyes de España, que igualan a los dioses de la antigüedad" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 456). Madame d'Aulnoy: "Felipe IV le añadió el panteón, es decir, un mausoleo a la manera del Panteón de Roma [...]" (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171).

alguna diferencia, como se verá en el exercicio del Compas, y en el compartimiento de la obra, de que será justo tratemos, porque no se quede en descripcion comun, empeño tan particular<sup>2222</sup>.

### **Planta de esta Fabrica.**

Viniendo, pues, à la demostracion de la Planta: tiene de circunferencia, por la linea que contiene la Area, à igual distancia de su Centro, ciento y treze pies. El grueso de la Pared, que arrima al Fundamento de la Iglesia principal, es de mucha fortaleza y latitud; y à medidos trechos dà lugar à ocho Huecos, que son los Ochauos, donde estàn las Vrnas, la Puerta, el Altar, y Retablo, que son de bastante desahogo y capacidad. Y esta es la diferencia que se halla en el ruedo deste Edificio, que aunque todos los principales miembros suyos tiran à redondo: es de tal suerte, que no excluyen lo Ochauado, que le dà mucha gracia<sup>2223</sup>.

### **Anchura, y alto.**

Tiene de diametro en el Neto, que es de Pared à Pared, trein- / [1657, fol. 128 vº] treinta y seis pies y mas, que es la tercera parte de la circunferencia, por la regla de Arquimedes, que quiere que esta tenga tres partes mas que el diametro, y vna setima del diametro mismo, aunque no es siempre cabal esta correspondencia. La altura desde el suelo, ò Pauimento à la Clause, es de treinta y ocho pies, viente y dos hasta la Cornixa, y de alli arriba diez y seis; en que se vè la proporcion, que le diò el Arte, respeto de su forma; que para ser perfetamente rotunda, no ha de tener mas de alto, que de ancho y largo; y aqui es muy poca la diferencia; con que està tan cabalmente delineado, el buelo vniuersal de su eleuacion, y extension, que llena, alegre, y satisfaze à quantos entran à verle: no pudo darsele mas anchura, ni altura; porque inmediatamente, à lo alto de la Copula, està el Altar mayor de la Iglesia principal; pero en mas alta Geometria nos dize lo que es este Edificio; que si llega hasta donde està Dios, ni puede tener mas altura, ni mejor proporcion<sup>2224</sup>.

### **Solado del Pantheon<sup>2225</sup>.**

---

<sup>2222</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Dieronle el nombre de Pantheon, à imitacion de el de Roma, que edificò Marco Agripa, por voluntad de Augusto Cesar, para culto de los Idolos, y oy es Templo de Catholicos, llamado de Nuestra Señora la Rotunda, por la forma redonda de el Edificio. En el nombre de Pantheon, compuesto de dos dicciones Griegas, quisieron los Gentiles significar, ser aquella habitacion la suma, y el todo de sus Dioses, que esso suena Pantheon: Summum Deorum, aut omne Deorum [Dion. Histor.]: en la qual les daban admiracion; mas en el de el Escorial, este nombre significa ser aquella habitacion toda de el verdadero Dios, donde tienen su Sepulcro los Reyes, que Vice-Dioses en la tierra, à èl solo le adoraron por tal, dandole sumo Culto en aquella Marauilla, y procurando la conseruacion de la Fe en sus Monarquias, y la defensa de ella, y dilatacion por las estrañas: y tambien le llamaron assi, por lo rotundo de la forma, semejante à la que tenia, y oy conserua el de Roma» (SANTOS, 1680, p. 178).

<sup>2223</sup> François Bertaut: “[...] *Porque este círculo esta compuesto de ocho arcos u hondonadas, en uno de los cuales está la puerta en aquel que está frente por frente del altar, y en los otros seis están las urnas para los cuerpos. Entre cada hondonada hay dos pilastras de mármol negro, acanaladas* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

<sup>2224</sup> François Bertaut: “[...] *se entra en una bóveda que tiene treinta y cinco pies de diámetro y treinta y ocho pies de alta desde el suelo [...]* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

<sup>2225</sup> Al solado se refiere fray Nicolás de Madrid en carta a Felipe IV de 12 de julio de 1652: «Todas [las obras] se van haciendo con gran primor, y solamente me da cuidado el solado del panteón, que está muy malo, y aunque se quiera reparar, no ha de ser posible que esta obra corresponda al lucimiento y grandeza de las demás sino se hace de nuevo; yo hice levantar unas losas para ver lo que se podía hacer

---

en ellas de remedio, y están de manera que no pueden volver a servir, y costará sin duda tanto o más el reparo que hacer solado de nuevo; y por si V.M. determina se haga así, remito una traza que corresponde a la obra de la media naranja, que parece se podrá ejecutar. V.M. se servirá de verla y resolver esta materia para que se prevenga luego el mármol necesario para la ejecución de esta obra, que me parece no será muy detenida ni costosa por ser toda lisa y llana, y haciéndose así quedará sin duda toda esta grandiosa y maravillosa fábrica con el lucimiento, adorno y perfección que V.M. desea [...]», a lo que contesta el rey: «Siempre me pareció que el suelo no estaba bien; y supuesto que la obra es tan grave, conviene que no quede imperfecta en nada; su planta he visto y no me ha descontentado, pero para acabar de ajustarla, irá un día de estos Carbonel para allá y con su vuelta tomaré última resolución [...]». El 10 de agosto escribe Felipe IV: «[Carbonel] Mostróme la planta para el suelo y verdaderamente me ha parecido que en obra tan grande, es mucha menudencia los perfiles blancos pues en estas cosas se debe estar al todo y no a las partes; y así le ordené que hiciese la planta que os envió; y si va más mezcla que las piedras de S. Pablo y de Tortosa, pues estas son las de toda la obra, con que quede el suelo grave, autorizado y correspondiente a la escalera y a lo demás. Se ejecutará en esta conformidad y me avisaréis si será necesaria más piedra de Tortosa [...]» (ANDRÉS, 1965a, pp. 184-186). El 11 de agosto de 1652 contesta el jerónimo: «El orden o mandato de V.M. recibí con humilde reconocimiento y reverencia debida a tan singular favor y merced, con él venía la planta del solado, que es de muy lindo gusto y admirable correspondencia a todo cuanto está obrado (digno reparo de V.M., para dar el ser perfecto a esta obra, como se la da a todas las demás cosas); luego se pondrá en ejecución con la brevedad posible; porque a la sazón estaban aquí los sacadores de mármol de San Pablo, y dentro de tres meses se han obligado a darme todo cuanto es menester; y para esa llevan el modelo y tamaño de todas las piedras, para comenzar al punto que lleguen a la cantera, y como las fueren sacando, se irán trayendo y obrando [...]»; a lo que contesta Felipe IV: «Huélgome que os haya parecido bien la planta; creo que ha de ser de mucho adorno para toda la obra, y espero que con vuestro cuidado se ejecutará con brevedad [...]» (ANDRÉS, 1965a, pp. 186-187). El 6 de mayo de 1653: «Aguardando estoy, señor, el mármol de S. Pablo para el solado [...] en el interior se van aserrando aquí los jaspes, y una muy buena parte lo está ya. Con que esta última obra, en llegando el mármol, caminará con mucha prisa; V.M. se ha de servir mandat a Alonso Carbonel haga luego el dibujo del florón que ha de ser centro del solado, y me lo envíe; porque ésta vendrá a ser la primera pieza que en el se ha de sentar»; a lo que contesta el rey: «[...] en llegando a Madrid haré que se haga el dibujo del florón» (ANDRÉS, 1965a, pp. 191-192). El 2 de julio de 1653: «El solado viejo se ha levantado, y aseguro a V.M. que ha sido grande acierto hacerle de nuevo, porque todos los embutidos estaban pasados de las humedades antiguas y era cosa de muy poca duración y estabilidad; junto con que en esta ocasión se ha aclarado todos los conductos y ensanchándolos media vara en cuadro de suerte, que, entrando por el general, se pueden con facilidad limpiar de cuando en cuando, con lo que perfectamente se ha asegurado esta obra de cualquier humedad, que ha sido una cosa de gran importancia. Ya se va trabajando en el solado nuevo, y espero ha de estar acabado, o le ha de faltar poco, para cuando Dios sea servido de traer a V.M. a esta su casa»; a lo que contesta el rey: «Sin duda ha sido necesario mudar el solado, así para la perfección de la obra, como para la seguridad de la humedad; pues con lo que hemos dispuesto, juzgo estará siempre libre de este enemigo [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 193). El 6 de agosto de 1653: «En la [obra] del solado se trabaja algunos días ha, y ya se traen entre manos todas las piezas necesarias para la mitad de él. Los sacadores del mármol de S. Pablo nos han hecho falta, y no cumplieron para el día que tenían prometido sacarlo todo; y por esta causa se tardará algo más de lo que yo pensaba esta obra [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 195). El 15 de septiembre de 1653: «En la obra del solado, señor, se va caminando y solamente faltan de traer de las canteras de san Pablo seis piedras grandes de a nueve y a siete pies de largo [...] Está ya casi acabada de labrar, embutir y raspar la mitad del solado, y presto se comenzará a sentar [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 197). El 21 de enero de 1654: «[...] en el solado faltan solamente por sentar veinte losas de mármol y jaspe embutido, que todas se traen entre manos, y se están raspando, y asimismo el florón que ha de servir de clave a esta obra que ha salido muy bueno y airoso; y todo estará acabado de sentar para fin de febrero» (ANDRÉS, 1965a, p. 199). El 21 de febrero de 1654: «El solado se acabará de sentar esta semana, la mitad de él está ya dado pulimento, y para lo que falta entrarán todos los oficiales trabajando y acabarán dentro de pocos días [...]»; a lo que contesta el rey: «[...] hareis que no se ocupe el panteón con las mesas en que se han de poner los cuerpos, hasta que yo le haya visto desembarazado, porque deseo cómo ha salido el suelo, lo cual haré en llegando allí [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 202). El 4 de marzo de 1654: «La escalera y el solado

En el Diseño del Suelo, ò Pauimento, se podrá ver la Planta de tan famosa Fabrica mas por menudo en sus medidas; y supuesto que con ella se representa juntamente, el modo y disposicion del Solado: no será contra el buen estilo el descriuirle aora, aunque auia de ser despues, para que en todo vayan conformes, la Descripcion y Diseño; que luego se irá mostrando en lo alçado de la Montea, la proporcion, y Simetria particular, y organizacion de los miembros, que de aqui se leuantan a componer el todo. Formase el Solado en vn circulo estendido, y perfeto, de tan bien dispuestas, y luzidas materias, que su traza, y compartimiento, le hazen parezer vna Estrella, de estremada grandeza, y hermosura. Salen del centro à manera de rayos, con iguales distancias, en vnos requadros de laspe de Tortosa, vnas cintas de Marmol de San Pablo, que tocando en la circunferencia, siguen el orden de la Fabrica, conformandose con ellas en la tirada diuersidad de sus lineas; de suerte, que desde el fundamento, hasta el remate, no se halla faccion en este Cuerpo, à que no hagan correspondencia vniforme con la variada rueda de su pompa.

El / [1657, fol. 129]

#### **Floron del Pauimento.**

El medio desta dilatada Estrella, es vn Floron hecho de las Piedras mismas, y de otras de colores diferentes; de lo grande que en semejantes materias ha visto obrado la curiosidad; porque junto con lo acertado del dibujo, estàn embutidas con tal destreza, que parece que se nacieron assi; pues no corrompen en la menor desigualdad, la superficie plana del Pauimento, que con tanta claridad, lisura, y llaneza, se mira por toda la extension de su circuitu. Si esto es lo que se pisa y satrae entre los pies, que será lo demás? En la buena Estrella con que comienza este Edificio, podrá el menos Astrologo inferir lo grande de su perfeccion, que bien lo indica su aspecto. Y puede tener misterio el entrar pisando Estrellas en este Sepulcro; Pantheon, que en la composicion de su nombre, suena à habitacion de Dios; que es acordarnos, que solo llega à pisarlas en el Cielo, quien pone en la memoria de su muerte y sepultura, la felicidad de su Estrella<sup>2226</sup>.

#### **Gusto del Rey en la Architectura.**

Otros Solados se vieron aqui antes, no solo en dibujo, sino en execucion puestos; pero no salieron tan graues, y ajustados al orden, y composicion de la Fabrica, como este; y assi mandò su Magestad executasse, reconociendo, con el excelente gusto que tiene en la Architectura, ser el mas bien trazado. Vease en su Estampa, y pasemos adelante, que nos espera en las partes, que desde aqui comiençan à tomar buelo, en disposicion, especie, y medida; la vista mas agraciada y prouechosa, que se puede imaginar: Assi llamò Vitrubio à la Eurythmia [Vitru. cap. I. lib. I.], que es quando los miembros de vna obra

---

se acabará de pulir para el domingo que viene; el florón del medio ha salido maravilloso, y entiendo que estará muy a gusto de V.M.» (ANDRÉS, 1965a, p. 204).

<sup>2226</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Deshizieron el Solado, que no correspondia con las nuevas ideas, y se hizo otro de nuevo, à la forma de vna grande Estrella de laspes y Marmoles clarissimos, y el centro vn floron de piedras embutidas de diuersos colores, cosa de mucho Arte y curiosidad, y que ata admirablemente con las líneas el Edificio» (SANTOS, 1680, pp. 176-177).



conuienen, la anchura con la altura, y al contrario; y todas las cosas responden à la suma Simetria, como en el Cuerpo del hombre, y como se verà en este del Pantheon<sup>2227</sup>.

[1657, grabado, entre fols. 129 vº-130]<sup>2228</sup>

.

---

<sup>2227</sup> Vitruvio trata de la *Eurythmia* en el capítulo II del Libro I, citamos por la traducción de Urrea: «El architectura consta, y esta compuesta de orden. La qual acerca de los Griegos se dize Taxis. Componese assi mismo de disposicion. A esta llaman los Griegos Diathesis, y Eurythmia, Symmetria y hermosura, y distribución. [...] Eurythmia es vna especie muy agraciada, y vna vista muy prouechosa de los miembros. Esta se haze, quando los miembros de la obra conuienen la anchura con la altura, y la altura con la anchura, quando todas las cosas responden a la summa symmetria, o medidas. Assi mesmo symmetria es vn consentimiento conueniente de todas las partes apartadas a la especie de la vniuersa figura de rara parte, vn respondimiento como el cuerpo del hombre desde el cobdo, el pie, el palmo, el dedo, y de todas las otras partes se halla symmetria, que es medida» (VITRUVIO/URREA, 1582, fols. 9 y 10vº).

<sup>2228</sup> Grabado a buril, 290 x 355 mm. Sin inscripciones, ni firmas. Pitipié: 20 pies.

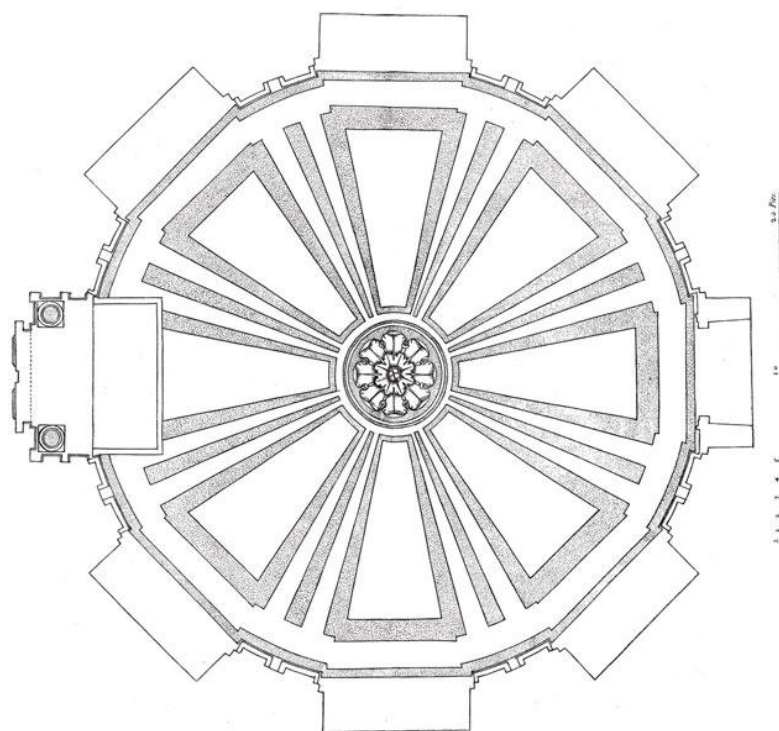
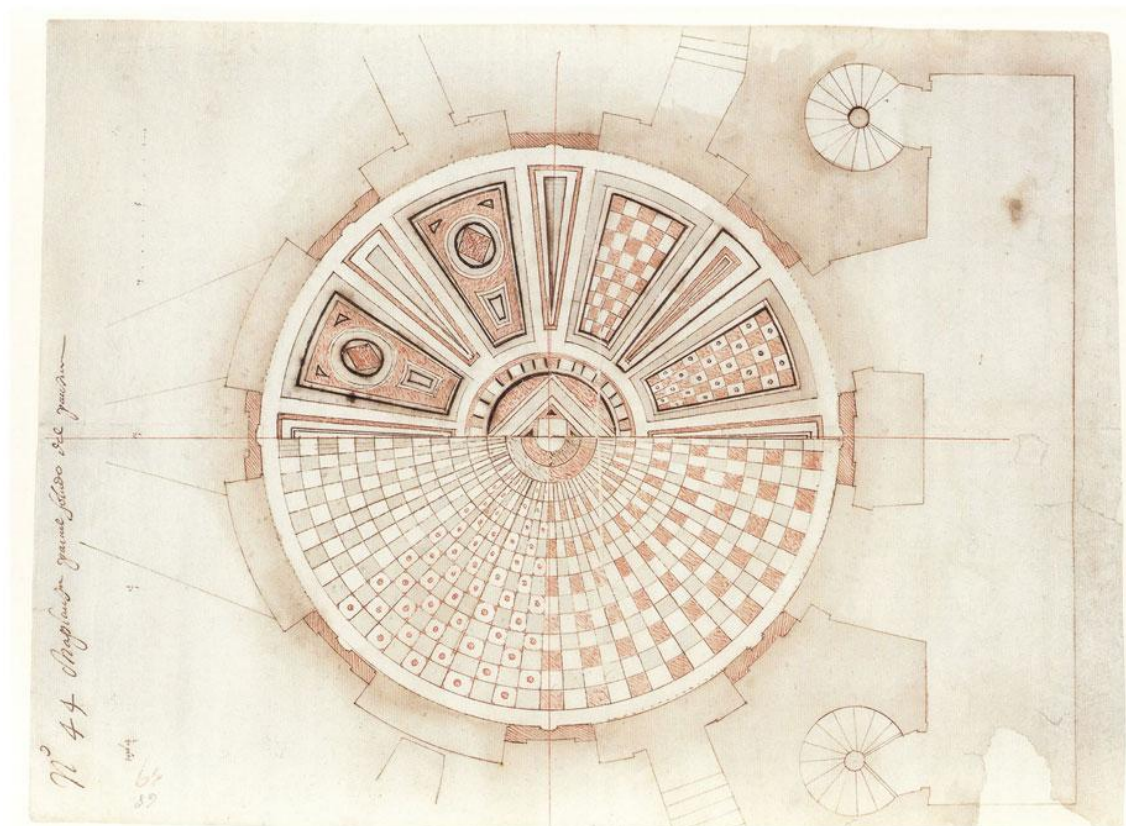


Figura 62: Arriba: *Planta del Panteón con seis propuestas de solado*, traza de Juan de Herrera (1572-1573) reutilizada por Alonso Carnobel (1638). PN, Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Debajo: Pedro de Villafraña (?), *Planta del Panteón*, perteneciente a la primera edición de la *Descripción* del padre Santos (1657). Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984



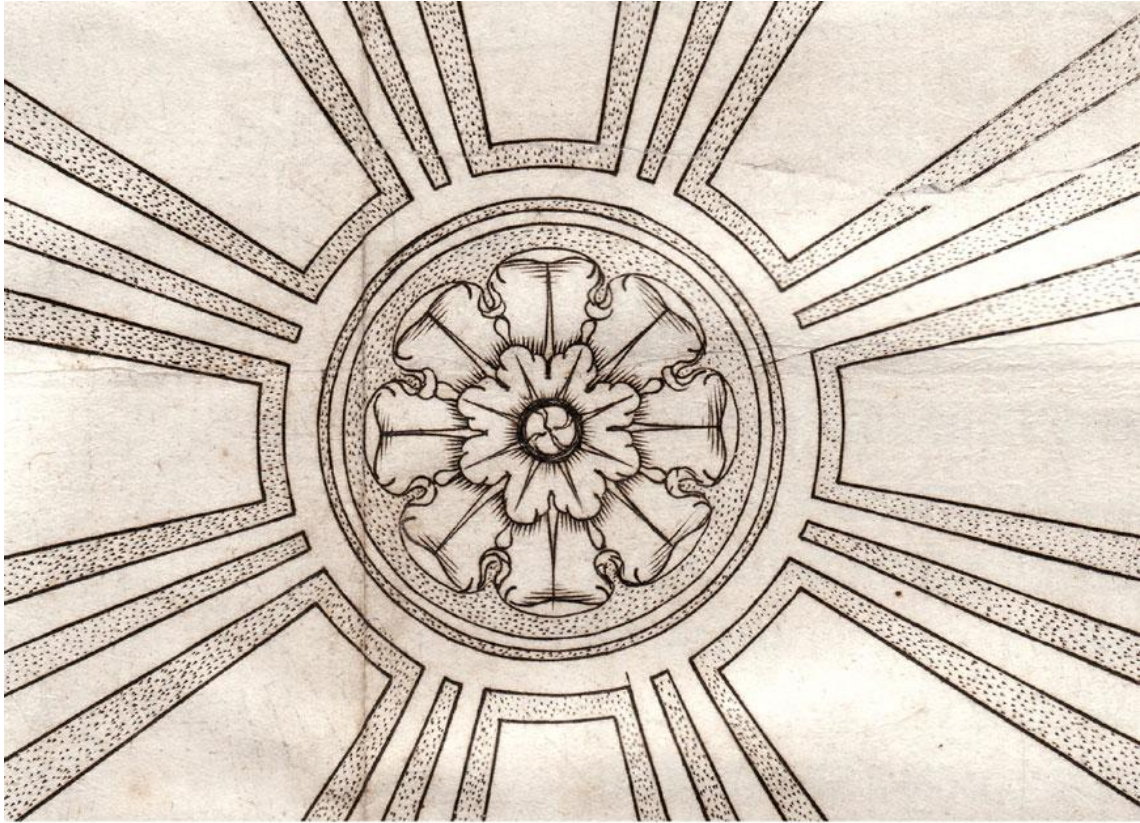


Figura 63, Detalle del florón del pavimento del Panteón en Pedro de Villafranca (?), *Planta del Panteón*, primera edición (1657). San Lorenzo de El Escorial, colección particular. Debajo, foto actual del pavimento del Panteón.

DISCVRSO VI.

De la formacion, distribucion,  
y adorno de las partes de esta Fabrica.

**Pedestal del Pantheon.**

VN Pedestal hermoso y fuerte, es el que primero sale de la Planta, à dar buelta à toda la circunferencia, ajustandose à la forma de sus lineas. Leuantase dos pies, lleuando en sus principios vna Faxe de Marmol, de anchura de medio pie, y arriba le corresponde otra: y como la Architectura tiene por exemplar al Cuerpo humano, no fue poca consideracion faxar este en sus principios, denotando las faxas de los nuestros, que estan al passo que nos ciñen al nacer, nos amortajan para morir. Entre vna y otra, ay vnos embutidos de Iaspe, de rarissimos colores, con listas de Bronce dorado, que van haziendo Requadros por todo el contorno, grauadas de hojas de Laurel, de medio relieue, con que se corona el Pedestal: que como aqui se mira vitoriosa la muerte de tan altos Laureles, cortados al inescusable golpe de su Guadaña: los pusieron à los pies del Edificio, como despojos, en señal de sus Triumphos: nada ay sin muchas atenciones y luzes, en Fabrica tan aduertida, y mirada.

**Pilastras Corinthias.**

Sobre este Pedestal sientan, y se leuantan por el circuitu, diez y seis Pilastras de orden Corinthio, de altura de quinze pies y medio, y de ancho tiene cada vna vn pie y tres quartos: en tal disposicion, que de dos en dos, vnidas, y pareadas, dan lugar à vn lado y à otro, à la distancia, y hueco de los Ochauos. Son todas estas Pilastras de Iaspe, de varios colores, istriadas, y con muy claro pulimento. Las Vasas, y Chapiteles de Bronce dorado; en quien la delicadeza del orden Corinthio, haze ostentacion de todas sus vizarrias. No parece possible, que las celebradas Cariathides, que inuentaron los Griegos en el Trium- pho / [1657, fol. 130 vº] pho de Caria, para Colunas de sus Edificios, y despues imitaron en su Pantheon los Romanos, fuessen de mas hermosura, y ornato, que estas Pilastras, cuyo efecto es admirable. [Vitru. lib. 4. c. I.] En cada vno de sus Capiteles, se miran las tiernas Hojas, à quien diò principio Calimazo, quando viò las del canastillo, en el Entierro de aquella Virgen Corinthia: y no solo se admira la buena imitacion de la naturaleza, en tan dura materia, sino el estudio, y noticia, con que al passo que agradan, enseñan<sup>2229</sup>.

---

<sup>2229</sup> Santos se refiere a la invención de las caríatides, historia que cuenta Vitruvio en al libro I, capítulo I: «Como si alguno pusiere en el edificio en lugar de columnas estatuas de marmol de mugeres con ropas hasta en pies, que llaman Cariatides, o Mutilos, o coronas. Es necessario que den de esta razon dellas a los que lo preguntaren. Caria que es ciudad en Peloponeso consintio con los Persas sus enemigos, de yr contra Grecia, pero los Griegos, despues de auida victoria concretaron de comun parecer hazer guerra a los de Caria, hecha, ganaronles la ciudad y destruyeronla, y mataron todos los hombres, y traxeron las matronas de los de Caria captiuas, y pusieronlas en seruidumbre, no permitiendo que se quitassen las vestiduras, y atauos de matronas, porque no pareciesse que las auian traydo en vn solo triumpho, sino que quedaron para exemplo perpetuo, y con tan gran affrenta pareciesse que pagauan la pena que deuia su ciudad. Por tanto los architectos que en aquel tiempo fueron hizieron en los publicos edificios las figuras de quellas mugeres puestas por columnas suffriendo aquella carga, y esto para que fuesse conocido a los que viniessen en despues la pena del peccado de los de Caria, y para que estuuiesse en

### Traspilastras.

Las Traspilastras son de Marmol, y en los intermedios, que hazen las Pilastras, y Traspilastras, que es la distancia, que ay de vna a otra, entre las que se miran juntas, ay vnos Requadros de Marmol, al ancho de vn pie, ceñidos de vna moldura de Bronce dorado.

### Angeles de Bronce<sup>2230</sup>.

A la mitad de la altura, están vnos Angeles del mismo Metal, de tan perfeta forma, que enamoran. Tienen de alto tres pies; su habitud es como bolando; y la vuezza de su mouimiento, haze bolar al discurso, à considerar, como serán en si, si aqui se nos proponen tan hermosos? Cada vno tiene las manos estendidas à la conueniencia de los hombres: la vna con vn Candelero, como ahuyentando los horrores de la muerte; por que vean claro, que es transito para mejor vida: la otra leuantada a lo alto, como señalando el termino del viage, y animando a caminar à la Esperança, hasta su posesion. [S. Mat 16.] En el Sepulcro de Christo Señor nuestro, se oyò de la boca de vn Angel esta verdad, que por señas nos están aqui significando, confirmada con la gloria del Resucitado, que adquiriò por el camino del morir, dando muerte à la muerte; y como este es descanso de Principes tan suyos, puso la atencion en las Estatuas destos Paranimphos, no solo adorno para el Edificio, sino edificacion para el reparo, imitando exemplar tan superior<sup>2231</sup>.

### Cornisamento.

---

perpetua memoria» (VITRUVIO/URREA, 1582, fol.6). Santos refiere que las cariátides estuvieron en el Panteón de Roma, dato que recoge Plinio y refiere Serlio: «En este templo como escriue Plinio, los capiteles fueron hechos de ramos: y el mismo escriue, que Diogenes escultor Atheniense hizo las Cariatides en las columnas [...]»(SERLIO/VILLALPANDO [1552] 1990, p. v). Tal y como cita Santos al margen la leyenda del origen del capitel corintio en el sepulcro de la doncella, la cuenta Vitruvio en el libro IV, capítulo I: «El tercero genero, que se dize Corinthio, imita la delicadeza de vna virgen, porque las virgines por su tierna edad, figuradas de miembros mas delgados, reciben effectos mas generosos en su ornato. La primera inuencion del capitel Corinthio, dicen que se hizo desta suerte. Vna donzella virgen ciudadana de Corinthio cercana a casarse murió, y despues de enterrada, aquellos brinquiños con que se deleytaua estando viua, vna ama suya los cogió en vn canastillo, y bien compuesto le traxo a la sepultura, y los puso encima, y para que permaneciesen mas tiempo al ayre, los cubrió con vna teja, o ladrillo. Este canasto a caso lo assento sobre la rayz de vna alcachofa, apretada la rayz del alcachofa con el peso, por medio de las hojas echo a la primauera vnos tallos, los quales creciendo por los lados del canasto, y de las esquinas y angulos de ladrillo, que encima estaua, con el peso fueron forçados a hazer bueltas. Calimaço, que por la elegancia, y subtileza de su arte en mármol era nombrado de los Athenienses Catatechnos, que es maestro principal, o sobrestante, passando por este enterramiento, considero aquel canasto, y la terneza de las hojas que nacia, y deleytado de aquella nouedad de hermosura a exemplo suyo, y semejança, hizo vnas columnas en Corinthio, y constituyo medidas, y de aqui tomo razon para la perfeccion de la obra por el genero Corintho» (VITRUVIO/URREA [1582], fol. 48v<sup>o</sup>).

<sup>2230</sup> François Bertaut: [...] y en el medio hay un angel de la misma materia, que sale de las pilastras con un candelero.” (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

<sup>2231</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Es toda ella [la lámpara] de Bronce dorado à fuego; como lo son tambien ocho Angeles, que pusieron al contorno de el Pantheon, à la mitad de el alto de las Pilastras, de tan perfecta forma, que enamoran: cada vno de alto de tres pies, y su habitud es como volando à la conueniencia de los hombres. Tienen en vna mano vn Candelero, como auyentando los horrores de la muerte; porque se vea claro, que es transito para mejor vida; y la otra mano leuantada à lo alto, como señalando el termino de el viage, y animando a la Esperança de la posesion de la gloria, de aqui los puso la atencion, no solo para adorno al Edificio, sino para enseñaça de los que entrassen à verle, como pusieron las demas guarniciones, que pocas dexan de tener esse estudio Catholico, para que entre la grandeza de la Fabrica, se encuentre la edificacion» (SANTOS, 1680, p. 177).



Encima de las Pilastras carga el Alquitraue de Marmol, con encontrados de Metal dorado, de mucha gracia; y luego se mira el Friso de essa misma materia, sobrepuesto, / [1657, fol. 131] to, y vestido todo alrededor de vn Brutesco, delicado, y hermoso, que aun sin las luzes del Oro que le eleuan, pareciera bien: porque es notable la igualdad, y consecucion que tiene por todo el Campo, en sus bueltas, y en sus hojas: y no es de menos reparo, la grandeza de la Corona, y Cornixa, que leuantandose sobre el Friso, aquello que les toca de la altura, con la variedad de los dentellones Ionicos, y de los Modillones dorados, hazen marauillosa vista. Hasta aqui ay viente y dos pies, y luego se sigue la Copula: mas antes que passemos desta altura, es bien que veamos lo que se contiene en ella, debaxo deste vniuersal cerco, que và haziendo el Cornisamento, que sin duda es digno de toda atencion<sup>2232</sup>.

### **Ochavos<sup>2233</sup>.**

A vn lado, y à otro de las Pilastras, en los interualos que hazen de dos à dos, se forman los Ochavos, que sin necesidad de la ponderacion, tienen por su materia, forma, y adorno, todo el valor imaginable. En el vno està la Puerta en que nos dexò la Escalera. En el de enfrente està el Altar, y Retablo; y en la porcion del circulo, que se haze desde la puerta, el Altar: por vna parte ay tres, y otros tantos por la otra, en que con toda veneracion estàn las Vrnas. Tiene cada vno de ancho ocho pies, y de altura quinze y medio, que es la misma de las Pilastras. El del Retablo tiene mas eleuacion, que llega à romper la Cornixa, si bien es la ventaja de solo dos pies. Mas aunque conuienen en la medida, se diferencian en la disposicion, dandole al todo mucha hermosura, con la diferencia: y assi serà bien ir discurriendo por cada vno, para que se sepa lo que contienen todos.

### **Forma de la Puerta.**

La Puerta se formade vn telar de Marmol, que son las Iambas, y el Lintel, con Encontrados de Bronce dorado; tiene de claro quatro pies y medio por lo ancho, y de altura nueue; è inmeditamente à las Iambas se hazen quatro Nichos, dos à vna parte, y dos à otra, poblados de Brutescos luzientes del mismo Metal, que la acompañan mucho, junto con dos Pilas de agua bendita, de vn Iaspe colorado / [1657, fol. 131 vº] dorado muy gracioso. Sobre la Puerta tienen su assiento dos Vrnas, siruiendola de adorno, y compostura, en lo que ay desde el Lintel al Alquitraue. La magestad y belleza, que à estas les diò el arte, para que fuessen Vasos dignos de tan Reales Cuerpos, veremos adelante: aora baste dezir, que en la frente de la Puerta, hazen grande obra, con el raro luzimiento de su ser.

<sup>2232</sup> François Bertaut: *“Encima de estas hondonadas y de esas pilastras rojas del arquitrabe, el friso y la cornisa todo alrededor, de orden compuesto, y con multitud de florones de bronce dorado.”* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

<sup>2233</sup> El 12 de julio de 1652 fray Nicolás de Madrid informa a Felipe IV del avance en los adornos de los ochavos: «En la [obra] de los bronce se procura ir adelantando todo lo posible; están ya doradas las treinta chapas de los dos ochavos últimos y se van bruñendo y muy pronto se sentarán [...]» (ANDRÉS, 1965 (a), p. 184). El 13 de septiembre de 1652: «Por vía de Alonso Carbonel remito a V.M. los pañetes de bronce vaciados y reparados. No ha sido posible, por prisa que se han dado los oficiales, acabarlos con más brevedad, ni yo he querido que salgan de sus manos hasta que estuviesen, a mi parecer, perfectamente acabados [...]»; a lo que contesta el rey: «[...] creo que van las cosas que os dijo Carbonel para los pañetes que se han de hacer de bronce, que por estar ahí la oficina y los oficiales, lo remito allá, y os encargo que los volvais dorados y reparados lo más pronto que sea posible. Muy buenos han sido estos pañetes y se reconoce el cuidado que habéis puesto en ellos» (ANDRÉS, 1965a, pp. 188-189).

### Nichos de los Ochauros.

Los seis Ochauros, que se siguen desde la Puerta al Altar, tres à vna parte, y tres à otra: son en todo muy conformes, e iguales; porque fuera de tener vna misma medida, en ancho, y alto, como hemos dicho; parten su altura en quatro Nichos, ò Encasamentos de Marmol negro de Vizcaya, ceñidos con distincion, de vnas molduras de Bronce dorado: y à los lados dos Cartelas, ò Mensulas del mismo Metal, que con las luzes del Oro, contrapuestas à lo obscuro de las Piedras, les dan mucha autoridad.

### Vrnas, su materia, y medida<sup>2234</sup>.

No es facil aqui pintar la ostentacion y Realeza, con que llenando estos Nichos, se miran las Vrnas por toda la circunferencia, fabricadas de Marmol escogido; de largo de siete pies, que es la medida que nos iguala à todos; de alto de tres pies, y de ancho poco menos; con tales adornos, que muestran en lo exterior las magestades, que guardan en su fondo. Sustentase cada vna sobre quatro garras de Leon de Bronce dorado, tan bien imitadas, como fuertes, y constantes: para que por la huella se conozca, que los siempre inuencibles Leones de España, son los que en paz descansan en ellas, rendidos en su muerte à sus pies del disfrazado Leon de Iudà, que en traje de Cordero comunicò à su Fè viuiendo, los alientos de su defensa, y los premios de su lealtad, firme en procurar la paz Catolica; que aun en la estabilidad de los Vasos de sus difuntos Cuerpos, se mira en las señas, lo Real è inmoi de su constancia fiel: à diferencia de aquella Vrna de Eudoxia [**Vrna de Eudoxia.**], de quien dizen que se mouia con inquietud en el lugar donde estaua, dessasosegando sus infames cenizas, sin otro impulso mas, que el de la permission de Dios; que quiso mostrar en esso, la inquietud, que auia ocasionado en la Iglesia con su persecucion. [**Nicef. l. 13. c. 36.**]<sup>2235</sup>

---

<sup>2234</sup> Al dorado de una de las urnas se refiere el padre Nicolás de Madrid en carta de 22 de febrero de 1649: «Muy presto se acabarán de dorar todas las piezas de bronce del adorno de una urna, y dará cuenta a V.M. de lo que en ellas se gastase, y se hará con esto fácilmente el cómputo de lo que tendrán de costa las demás» (ANDRÉS, 1965a, p. 169). El 11 de junio de 1652 escribe el jerónimo al rey: «Todas las estrículas que faltan en las urnas están ya acabadas de vaciar y se van ajustando. Estos días se ha dorado todo el adorno de una urna, y el de otra está prevenido para lo mismo, en estándolo, se hará juicio del oro que entra para hacer tanteo del que nos falta [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 182). El 11 de agosto de 1652 el jerónimo podía escribir al rey: «Hanse dorado estos días los bronce de tres urnas, de suerte que en todas tenemos siete acabadas. Vanse ajustando las estrículas que faltan a las demás [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 187). El 13 de septiembre de 1652: «Estáse acabando de aderezar, y esta semana se dorarán los bronce de otra urna; se han dorado estos días, con que tenemos ocho perfectamente acabados, dieciocho son los que faltan [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 188). El 6 de mayo de 1653: «Están prevenidos los bronce de cuatro urnas para que se doren luego, y si no fuera por falta de oro, lo estuvieran ya [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 192). El 2 de julio de 1653: «[...] estos días se han dorado otras tres urnas, con que sólo vienen a quedar cuatro por dorar; y asimismo dos rejas [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 193). El 6 de agosto de 1653: «[...] no faltan ya más que los bronce de una urna por dorar, y éstos lo estarán muy presto; con que todas las veintiséis urnas quedarán perfectamente doradas y acabadas, y solamente nos faltarán por dorar las dos viejas de bronce y zoclo, que anda ya con buen estado [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 195). El 15 de septiembre de 1653: «Los bronce todos del adorno de las veintiséis urnas están ya dorados y se van bruñendo los que faltan, y sentadas los que lo están; con que esta pieza se va adornando de manera que causa admiración el verla» (ANDRÉS, 1965a, p. 198).

<sup>2235</sup> Santos cita la *Historia eclesiástica* del Nicéforo Calixto, libro XIII, capítulo 36, en el que se refiere la inquietud de las cenizas de la emperatriz Eudoxia, madre de Teodosio II y Pulqueria, perseguidora de San Crisóstomo: «Siquidem & Imperatoris coniugem Eudoxiam tum vita excederé contigit, uermibus

### Forma de las Vrnas.

Sobre estas garras se leuanta vn Bozelon de Marmol, dando principio à la Vrna, vestido de ramos y hojas, por los lados, ò Cantoneras, de lo mas curioso que ha bañado el Oro en Bronce. Ciñese en medio con vn lunquillo del mismo Metal, y mas arriba haze vna Mediacaña, cuya buelta, aun en materia mas facil que el Marmol, fuera digicultoso sacarla de tan buen ayre. Encima se forma vn quarto Bozel, sobre quien se miran dos cintas, que atan lo cuperior de la Vrna: y coronandose la altura con veinte y vna Istriculas de Bronce dorado, y Gallones de la Caxa, queda con la perfeccion que puede imaginarse<sup>2236</sup>.

### Tarjas que tienen.

En medio tiene cada vna, vna hermosissima Tarja de Bronce, donde en campo de oro, releuadas letras negras, explican el Nombre inclito de quien la ocupa: Con que al passo, que estos Vasos (que esso quieren dezir Vrnas) brindan por todas partes à la atencion, con su riqueza: combidan por todas partes à la atencion, con su riqueza: combidan tambien al desengaño, con su Inscpcion: pues en la distancia de sus siete pies, enseñan estar reducidos, y estrechados, los que por su valor heroyco no cabian en el Orbe.

### Su reparticion, y numero<sup>2237</sup>.

Desta suerte està de quatro en quatro repartidas por los Ochauos, ocupando los Nichos de sis diuisiones, alrededor del Edificio; con tanta correspondencia, en lo graue y funesto, arrojando iguales resplandores à la vista, que aumentan la veneracion de su aspecto, y realçan la perfeccion de la Fabrica. Son veinte y seis en todas; que sobre la Puerta, en el Ochauo que ocupa, ay dos hasta el Cornisamento; y desde la Puerta al Altar, por vn lado ay doze en los tres Ochauos; y otras tantas por el otro, que se responden admirablemente, como se puede ver en la Ortographia, ò corte en que se pone la demostracion de los tres Ochauos, con sus Escorzados, por razon de la buelta, y perspectiua.

---

escam factam. Et urnam, cui imposita est, moueri cernere erat: Deo uidelicet eum, qui per illam in icclesia concitatus fuerat, motum ostendente» (NICÉFORO, 1560, p. 702).

<sup>2236</sup> En la *Quarta parte*: «Dada ya luz Entrada y Escalera al Pantheon, y vencidas las dificultades todas, mandò su Magestad se perfeccionasse dentro de èl lo que faltaba. Hizieronse de Marmol y Bronce dorado algunas Vrnas como las que estaban antes; acomodaronlas en sus Nichos de quatro en quatro, y fueron en todas veinte y seis, porque à màs de las que se colocaron en los seis Ochabos, acomodaron otras dos sobre la Puerta por donde se entra inmediatamente al Pantheon» (SANTOS, 1680, p. 176).

<sup>2237</sup> Antoine de Brunel: "[...] en seis diversos nichos hay allí veinticuatro sepulturas de mármol negro, para encerrar allí otros tantos cuerpos; encima de la puerta hay dos más; en todo, veintiséis. Ese soberbio mausoleo es pequeño, pero muy práctico." (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286). François Bertaut: "En cada hondonada hay cuatro especies de tablillas de mármol negro, dentro de las cuales hay cuatro grandes urnas, también de mármol negro, con multitud de florones de bronce, un cartucho en el centro, para poner el nombre, teniendo cada urna su cubierta enriquecida de lo mismo." (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457). A. Jouvin en su ficticio viaje a España, sitúa la entrada del Panteón junto a las esculturas de los cenotafios de la Capilla Mayor: "[...] desde donde entramos en el panteón, el sitio corriente de las sepulturas y del mausoleo de los reyes de España, teniendo la mayor parte de sus tumbas de pórfido muy brillante; la de Felipe II es una de las principales y de las más notables" (JOUVIN [1672] 1999, vol. III, p. 604). Madame d'Aulnoy: "[...] en cuyos muros están embutidos veintidós sepulcros magníficos." (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 171). El embajador de Muley Ismael de Marruecos: "Sus tumbas son féretros de mármol dorado; cada féretro está alzado sobre dos columnas y lleva el nombre del monarca que allí está enterrado." (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).



[1657, grabado, entre fols. 132 vº-133]<sup>2238</sup>

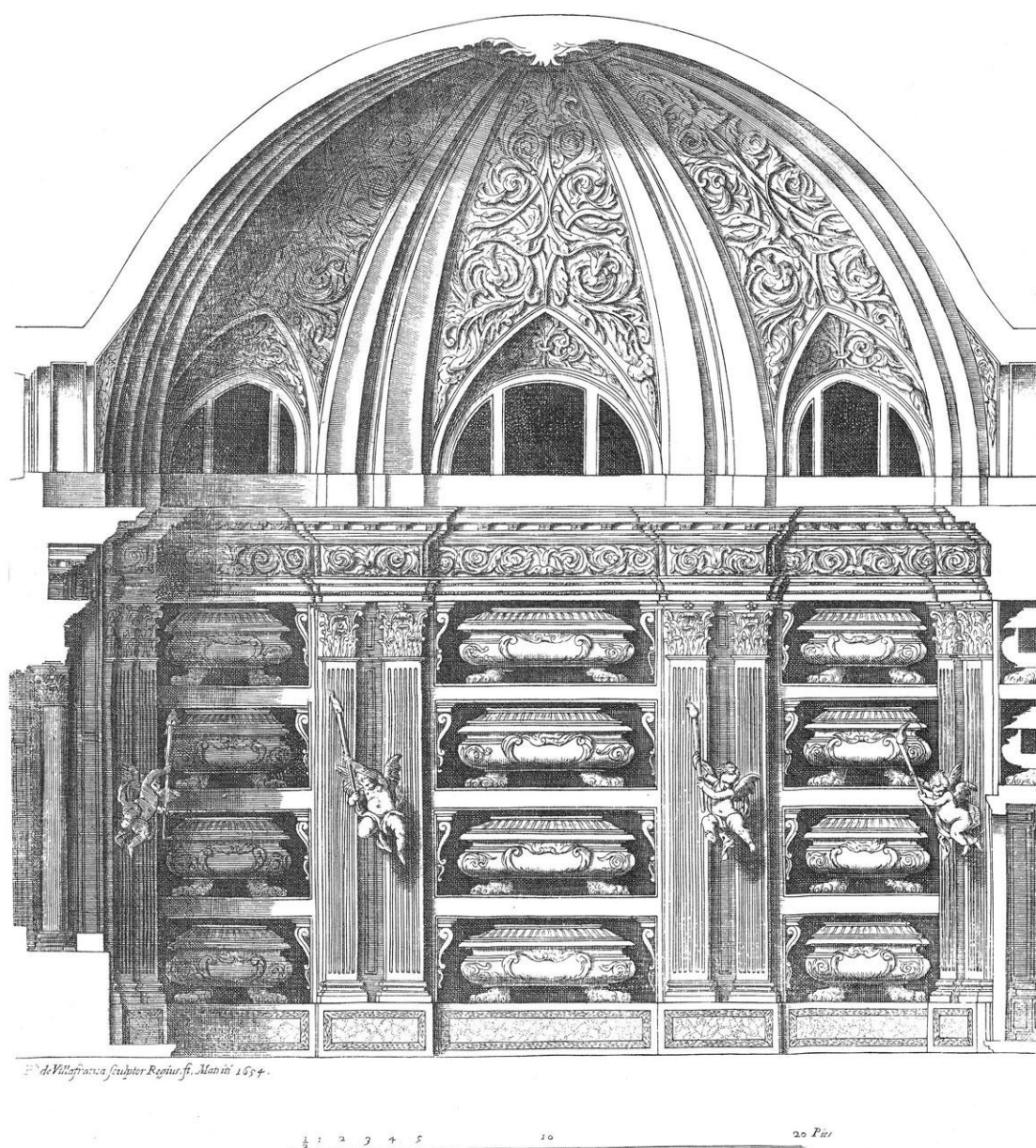


Figura 64: Pedro de Villafranca, *Alzado del lateral izquierdo del Panteón* (Madrid, 1654), primera edición (1657). Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984.

<sup>2238</sup> Grabado al aguafuerte y buril, 350 x 290 mm. Abajo a la izquierda: «P. de Villafranca Sculptor Regius ft. Matriti 1654». Escalera 20 pies. Vid. SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, p. 273.



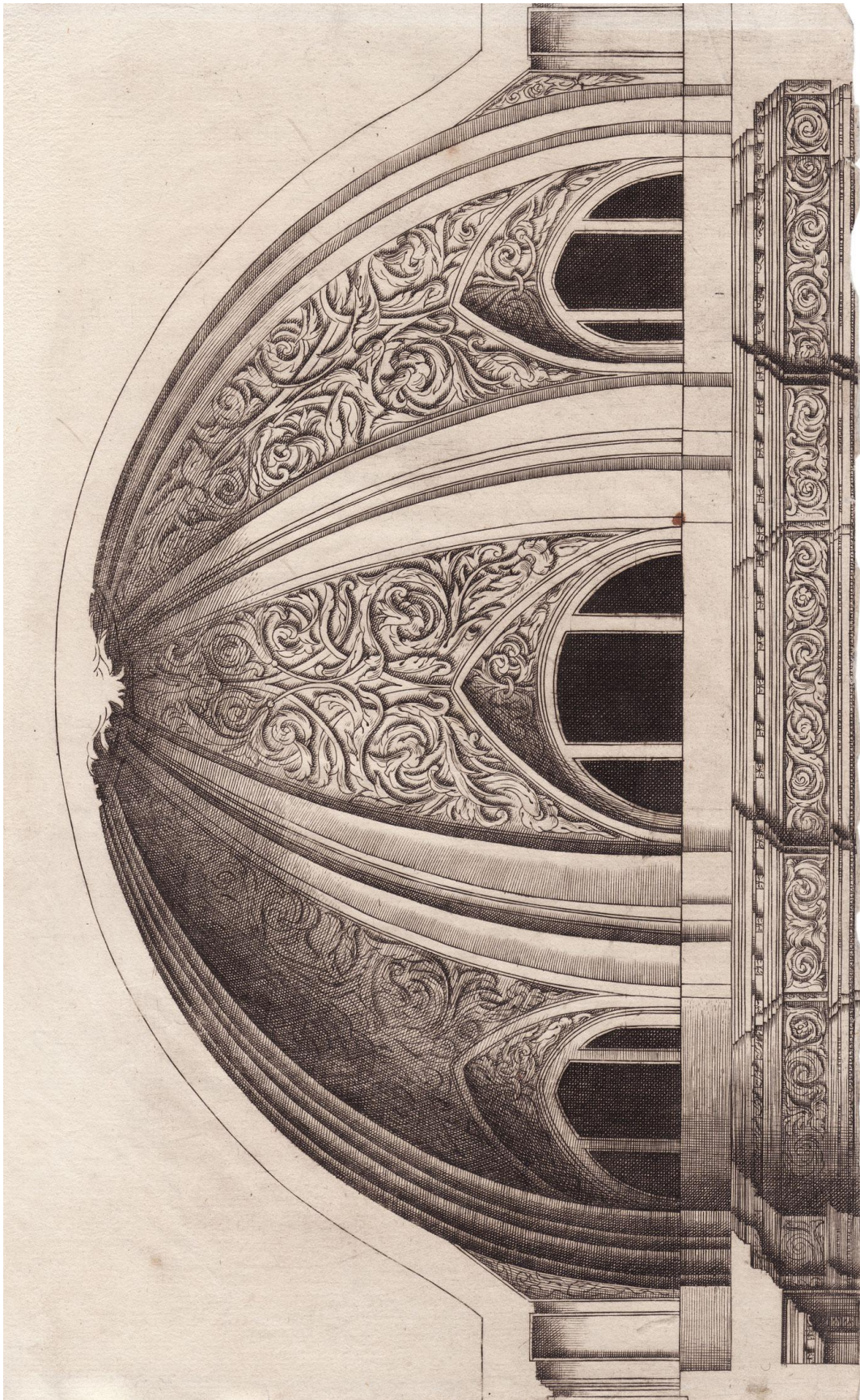


Figura 65: Detalle de la bóveda del Panteón en Pedro de Villafrañca, *Alzado del lateral izquierdo del Panteón* (Madrid, 1654), primera edición (1657). San Lorenzo de El Escorial, colección particular.



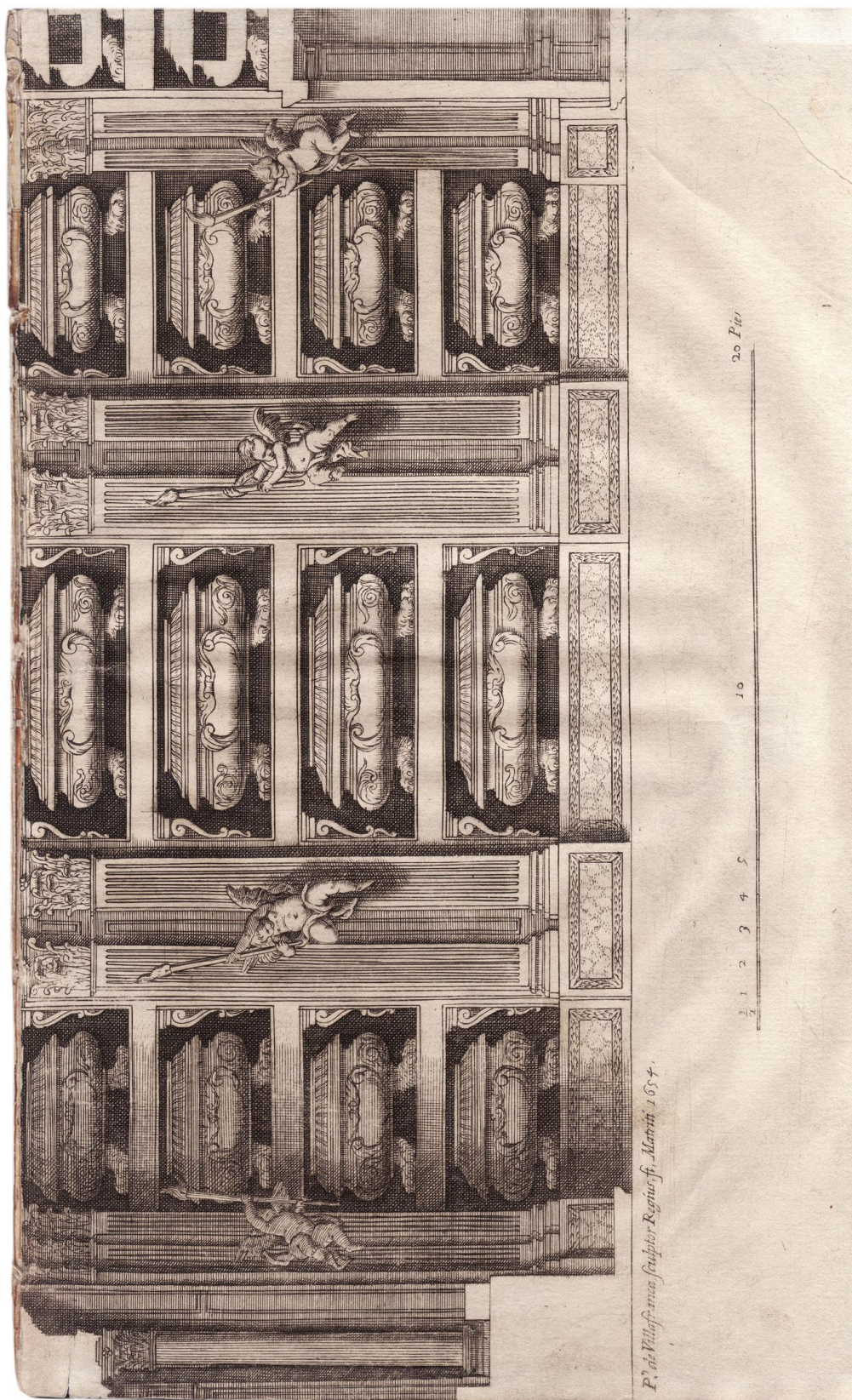


Figura 66: Detalle de los ochavos y urnas del Panteón en Pedro de Villafranca, *Alzado del lateral izquierdo del Panteón* (Madrid, 1654), primera edición (1657). San Lorenzo de El Escorial, colección particular.

En / [1657, fol. 133]

### **Ochauo del Altar.**

En el Ochauo, que està en frente de la Puerta, tienen su lugar en el Altar, y Retablo; y aqui es bien conuirtamos la atencion, para que se vea la conformidad que tiene todo, y la armonia de este organizado Cuerpo, en lo igual, y bien templado de sus partes. Esta es la que haze tan buena consonancia, que sin faltar al orden de las otras, es el punto mas alto de su Architectura, pues se representa aquí el vltimo fin de la obra.

### **Altar<sup>2239</sup>.**

Sobre vna Peana de Marmol de quatro pies de ancho, y ocho de largo, con vn Molduron de Bronce dorado, de medio pie, se leuanta el Altar embebido en el hueco del Ochauo, desuerte, que no corta al Edificio la consecucion de su circulo. Tiene ocho pies de largo; y de alto tres y tres quartos: y compuesto de piedras negras, se viste de vn Frontal de Bronce dorado, que por diuersas partes permite sus atezados colores, para darle mas razon con la variedad. En el medio està vna Tarjeta calada con la Historia del Sepulcro de Christo Señor Nuestro, de medio relieue: que aqui no puso la consideracion cosa que no fuesse de conueniencia. Es vn Dibujo famoso, y executado con toda valentia; donde la Imagen deste sepultado con toda valentia; donde la Imagen deste sepulcro Rey de los Reyes, que lo fue para glorias, y felicidades del hombre, acuerda las que podemos presumir, en los circunstantes Monarcas Sepultados. Los campos del Frontal se llenan de tales labores, con el lustre del Oro que los enriquece, que no ay brocados que los igualen: Las Frontaleras, y caidas, son de lo mismo, y dentro de la Messa del Altar, se leuanta vna Grada cosa de vn pie, de cinco y tres quartos de largo, donde se ponen los Candeleros, que es de obra correspondiente al Frontal, toda de Brutesco calado, sobrepuesto en vna Piedra negra de Vizcaya, que parece Azauache<sup>2240</sup>.

### **Retablo.**

El Retablo tiene su principio en el plano de la Messa, que le sirue de Pedestal; y sentadas dos Columnas, à distancia de seis pies vna de otra, metidas tres pies dentro del / [1657, fol. 133 vº] del hueco,

---

<sup>2239</sup> A la peana del altar se refiere Nicolás de Madrid en su carta a Felipe IV del 6 de mayo de 1653, señala que la obra en la escalera está parada: «[...]por haber de bajar primero la peana del altar, que está ya acabada y ajustada en ella la moldura de bronce, y tengo por sin duda, estará asentada toda la escalera por S. Juan» (ANDRÉS, 1965a, p. 191).

Antoine de Brunel: *“Frente por frente de la puerta está el altar [...]”* (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286). François Bertaut: *“La parte baja del altar está enriquecida de tantas esculturas y de florones semejantes a los que acompañan el cartucho, donde hay un bajorrelieve del sepulcro de Nuestro Señor, que no se puede discernir del mármol que está debajo.”* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

<sup>2240</sup> Santos en la *Quarta parte*: «En el Ochauo de enfrente de la Puerta, que està à Oriente, se dispusieron el Altar y Retablo con toda Magestad: el Altar sobre peana de Marmol, se levantò quatro pies de alto y algo mas, teniendo de largo ocho, formado de piedras negras de Vizcaya, y vestido de vn Frontal de Brutesco calado de Bronce dorado, hermosissimo, con vna Targeta en el medio, de la Historia de el Sepulcro de Christo Señor nuestro, de medio relieue, dibujo famoso y executado con toda valentia» (SANTOS, 1680, p. 177)

Al frontal se refiere el padre fray Nicolás de Madrid en carta al rey de 22 de febrero de 1649: «El frontal de bronce para el altar se va haciendo y está muy adelantado, y entiendo saldrá a gusto de V.M. [...]» (ANDRÉS, 1965a, p. 169). El 15 de enero de 1650 Nicolás de Madrid informa que: «El frontal está ya muy adelantado y entiendo ha de quedar del gusto de V.M.» (ANDRÉS, 1965a, p. 174).

se leuantan con tan buen aliento y gracia, que no desdizen de la Messa que las sustenta. Tienen de grueso dos pies y tres octauos, y de altura onze y medio, con Vasas, y Capiteles: La materia de las Cañas, es laspe de Genoua verde, con manchas y vetas blancas, de vna diferencia vistossima: La forma es redonda, istriadas, con claro pulimento: Las Vasas son de Bronce dorado, y los Capiteles tambien, poblados de hojas de Oliua, cuyos luzientes renueuos, en el circuito desta Messa tienen misteriosa alusion. Detras de cada vna de las Coluna, ay dos Pilastras huecas, con Molduras de Metal, y embutidos de laspe de Tortosa, que hazen grande compañía y adorno; mas a fuera, a vn lado y a otro, salen dos Requadros, imitando en todo à las Pilastras; y encima de las Colunas, se miran el Alquitraue, Friso, y Cornixa, con al altura, y buelo, que les compete, formados del mismo Marmol, con Iunquillos, Grutescos, y Modillones de Bronce dorado, que los ilustran, y hermoSean con toda distincion<sup>2241</sup>.

### **Titulo del Frontispicio.**

Hasta aqui ay treze pies, desde la Messa del Altar, bien compartidos: y desde la Cornixa, hasta romper la que da buelta à toda la Fabrica, se luanta vn Frontispicio redondo, abierto cosa de vn pie, hecho del Marmol mismo, con vna Tarjeta en medio de Bronce dorado, donde se lee vn Titulo, que dize: RESVRRECIO NOSTRA: el proposito à que se puso, se conoce en baxando los ojos al Intercolunio<sup>2242</sup>.

### **Caxa del Retablo.**

En medio de este Retablo, entre Coluna y Coluna, se forma vn hueco de doze pies, poco menos, de alto, y cinco y medio de ancho, muy bien trazado y dispueto; en quien se mira en la Cruz vna Imagen de Christo Señor Nuestro, que es la explicacion del Titulo. Leuantanse à los lados, dos Pilastras, que mueuen vn Arco de medio punto, guarnecido de Metal dorado, por la parte de las rebueltas, y dentro se haze vna Caxa quadrada de Marmol, en que està el Sol de Iusticia, representan- dose / [1657, fol. 134] dose en la Cruz, como en su Occidente, à quien van siguiendo los Planetas, que tienen aqui su Ocaso, para llegar al nuevo Oriente de la Resurreccion<sup>2243</sup>.

### **Crucifixo del Pantheon.**

<sup>2241</sup> Santos en la *Quarta parte*: «El Retablo sobre la Mesa de el Altar, se formò de dos Columnas de laspe verde de Genova, de doze pies de altura, con Basas y Capiteles de Bronce dorado, redondas, Istriadas, y de muy luzido pulimento: y los Capiteles en el metal dorado, imitan los ramos y hojas de Oliba, cuyos renuevos en el adorno y circuito de esta Mesa del Altar, tienen misteriosa alusión. Detràs de las Columnas ay Pilastras de igual adorno, y encima de ellas el Alquitraue, friso y Cornija, con el vuelo competente, se forman de Marmol con junquillos, grutescos y modillones de Bronce dorado: y luego sobre ellos el Frontispicio de Marmol, con guarniciones de el mismo genero» (SANTOS, 1680, p. 177).

<sup>2242</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Pusieron en èl [el frontispicio del altar] vna Targeta en medio, de Bronce dorado, con vn titulo, que dize: *Resurrectio nostra* y el proposito para que se puso, se conoce luego en poniendo los ojos en el Intercolunio [...]» (SANTOS, 1680, p. 177).

<sup>2243</sup> A partir de la edición de 1667, Santos concreta y corrige el material de esta «caja» sobre la que apoya el Cristo: «[...] se haze vna Caxa quadrada de Porfido riquissima, en que està el Sol de Iusticia [...]» (1667, fol. 153vº. *Idem*, 1681, fol. 123vº; 1698, fol. 138vº). En la *Quarta parte*: «[...] en medio de las Colunas sobre el Altar, se forma vn hueco ò Capilla de doze pies de alto, y cinco y medio de ancho, en Arco de medio punto, que mueuen dos Pilastras de Marmol, guarnecidas de Bronce dorado, y la Caja de adentro toda de porfidos riquissimos, en la qual se puso vna Imagen de Cristo S. N. en la Cruz, que es la explicacion de el Titulo, Resurreccion nuestra; porque de èl y por èl la esperan los que alli estan entregados à la muerte» (SANTOS, 1680, p. 177).

Es este Crucifixo de Bronce, de cinco pies de alto, y de tan excelente hechura, que seràn pocas, ò ninguna, las que llegaren à su primor, y valentia: hizose en Roma. La Cruz es de Marmol negro de Vizcaya, de clarissimo pulimento. El Titulo de Bronce dorado, exprimido en todas aquellas Lenguas, con que se puso en la muerte de Christo, en lo alto de la Cruz; y todo tan ajustado, graue, autorizado, y deuoto, y tan conueniente à lo demas que se ha referido del Edificio, que sin faltar en la igualdad, imita, y alienta el estilo artificioso, y rico, de su formacion, y està mouiendo al culto, reuerencia., y rendimiento de todos quantos entran alli<sup>2244</sup>.

### **Copula del Edificio.**

Esto es lo que se contiene, y encierra dentro destos viente y dos pies de altura, por toda la circunferencia, y rueda de la Fabrica, en Pilastras, Vrnas, y Ochauos, y Diuisiones, desde el suelo, hasta el Cornisamento. Veamos aora lo que falta desde el Cornisamento à la Claue, que no tiene menos que admirar el concabo, y buelta de la Copula, ò Medianaranja, que lo demas. Es su inuentiua, y disposicion, tan de la forma, y aliento desta Real Maquina, que no pudo auer otra que le conuiniesse mejor. La altura de toda ella es de diez y seis pies: y tomando su buelo, desde la Cornixa, lo primero que se muestra en su contorno, con eleuacion vistosa, son ocho Lunetas, que corresponden à los Ochauos, de alto de seis pies; y de ancho el macizo de las Pilastras; cuyos Arcos de laspe, de muy claro, è igual color, y los Paramentos de adentro de Marmol de Vizcaya, con vnas Molduras de Metal, que luzidamente van ciñendo la buelta. Encima de los Arcos en el testero, tiene cada vna vn triangulo de Marmol, lleno de vn Brutesco de Bronce dorado, harto agradable.

Las / [1657, fol. 134 vº]

---

<sup>2244</sup> Al dorado del Cristo de Tacca se refiere el por entonces vicario fray Nicolás de Madrid en una carta al rey de 21 de junio de 1648, se trata de la primera noticia en la que se cita el crucifijo en el monasterio: «En cuanto a los bronce, señor, también se trabajó en reparar las basas y capiteles de las columnas que han de servir al altar. No se dora nada ahora, porque aun no ha llegado el socorro de los 4.000 ducados que V.M. mandó dar; dicenme que vendrán presto; al punto se irá continuando, y lo primero que se tomará entre manos será el santo Cristo que, por ser pieza tan grande, es la más dificultosa de todas, y nos da mucho cuidado para que salga perfectamente dorada; espero en Dios que lo salga» (ANDRÉS, 1965a, pp. 167-168).

Santos en la *Quarta parte* de 1680 ya describe, sin duda el Cristo de Domenico Guidi, y señala su particularidad iconográfica, con cuatro clavos, siendo con total seguridad la casua que determinó que se descartaran los anteriores: «El Crucifixo es de Bronce dorado, de 5 pies de alto, de excelente echura, obrado en Roma: la Cruz de Marmol negro, y el Titulo de la Cruz de Bronce dorado, expressado en todas aquellas lenguas con que se puso en la muerte de nuestro Redemptor. Quedò todo tan ajustado y graue, autorizado y deuoto, que junto con hazer admiracion, mueue al Culto y reuerencia à todos quantos entran alli. El Crucifixo tiene, no tres clauos, como comunmente, sino 4. dos en las manos, y dos en los pies, segun la reuelacion de Santa Brigida, y toda la Efigie representa tan viuamente los dolores que padeciò el Señor en aquel suplicio, que causan gran compasion» (SANTOS, 1680, p. 177).

François Bertaut: «*En lo alto del altar no hay más que un crucifijo del mismo metal.*» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457). Se trata del crucifijo de Domenico Guidi. El 28 de julio de 1659 está documentada la llegada del Cristo encargado por Velázquez en Italia para el altar del Panteón: «El Rey [...] por orden del marques de terranova se me remite un caxa en viene un Santo xto.» (AGS, Cámara de Castilla, Libros de Cédulas, libro 369, fol. 298r, publicado en MORÁN / RUDOLF, 1992; *CORPUS*, 2000, vol. I, p. 453; SALORT, 2002, p. 472).



### **Lunetas que le dan luz<sup>2245</sup>.**

Las dos destas Lunetas, que caen al Oriente, siruen para dar luz à esta Pieça, que luego que nace el Sol, assi como mira su Sepulcro en el Ocaso, mira tambien el de los Monarcas Españoles, como igual al suyo, en lo ilustre, y magetuoso. Otra tiene vna Ventana por donde se puede oir Missa desde Palacio, y otra que corresponde a las de Oriente, està abierta para dar luz, aunque escasa à la Bobeda, que es entierro donde descansan otros Cuerpos Reales; y todas estan con mucha semejança, en la medida, assiento, aliño, y compostura.

### **Faxones de la Copula.**

En los intermedios, que hazen à los macizos de las Pilastras, se leuantan de dos en dos, como ellas, diez y seis Faxones, ò Cinchos, que teniendo en su nacimiento, vn pie y quarto de ancho, van en diminucion hasta morir, en lo alto en vn Anillo de laspe de Tortosa, que ata sus puntas. Ellos son tambien del mismo laspe, y haziendo sus resaltes, y salidas, se doblan en el mouimiento, y acomodan à la buelta, y concabo de la Medianaranja, formando entre vnos y otros, los Cascos en que se diuide y parte.

### **Brutescos de la altura<sup>2246</sup>.**

Estos son de Marmol, poblados de vnos Brutescos trepados de Bronce dorado, que tienen sobre las Lunetas el ancho de los Cascos, que es de ocho pies al principio; y assi como ellos suben minorandose hasta acabar piramidalmente, suben tambien los Brutescos, siguiendo su disposicion, y llenando la concabidad de tales labores, y bueltas, y de tan luzientes, y bien tirados rasgos, y hojas, que es de notable gusto su vista; y no ay quien no se persuada a que es este genero de adorno, de lo mejor que se ha obrado en la materia<sup>2247</sup>.

### **Anillo, y Floron de la Clause.**

El Anillo en que rematan vnos y otros, tiene de circunferencia diez y ocho pies, y en su medio incluida la Clause, se mira ocupada de vn Floron tan pomposo y crecido, que la altura y distancia, no estoruan que se pueda gozar lo admirable de su hechura y extension. Es de Bronce dorado, / [1657, fol.

---

<sup>2245</sup> El 12 de diciembre de 1650 escribe el padre Nicolás de Madrid informando a Felipe IV que: «Las cuatro lunetas pequeñas del panteón están ya acabadas, y las demás se concluirán con brevedad. El dibujo para las grandes de la media naranja se está acabando muy presto; remitiré dos para que V.M. los vea y escoja el que más fuere de su gusto» (ANDRÉS, 1965a, p. 176).

<sup>2246</sup> A una primera traza para las decoraciones de la cúpula se refiere el padre Nicolás de Madrid el 15 de enero de 1650: «Voy tambien disponiendo la traza de los bronce de la media naranja» (ANDRÉS, 1965a, p. 174). El 11 de junio de 1652 escribe el jerónimo informando que: «En los bronce, señor, se trabaja con todo cuidado y ya están acabados los ocho trechos de la media naranja, y todos ajustados y sentados en sus lugares con sus tornillos; los seis de ellos están ya dorados y bruñidos, los dos que faltan se dorarán con mucha brevedad, y esta obra estará acabada dentro e muy pocos días. Certifico a V.M. que es cosa maravillosa ver la hermosura que causa a toda la pieza este adorno» (ANDRÉS, 1965a, pp. 181-182). El 11 de agosto de 1652 el jerónimo podía escribir al rey: «En los bronce, señor, se trabaja también con diligencia, están ya acabados y sentados en ocho trechos de la media naranja y quitados los andamios, y con gran hermosura campea mucho este adorno» (ANDRÉS, 1965a, p. 187).

<sup>2247</sup> En la *Quarta parte*: «La Media naranja ò Copula, se adornò de Brutescos de Bronce dorado por todo el concabo, que trepan entre los fajones, hasta el florón de la Clause, que se dorò tambien» (SANTOS, 1680, p. 176).

**135]** rado, tan resplandeciente, que assi como es el punto donde va à parar las lineas de todo este Edificio; parece tambien punto de donde se originan todos los rayos, que le hermosean.

#### **Ventana del Pantheon de Agripa.**

En esta parte dicen que tenia aquel Pantheon de Agripa, vna Ventana, por donde igualmente entraua la luz a bañar la rotundidad de su Fabrica, para que igualmente la tuuiesen, y gozassen las Estatuas de los Idolos, que estauan en el contorno, y que no tenia otro sino ella, como aun aora se vè; que es harto rara inuentiua del Artifice; y podemos aquí dezir, que lo que le corresponde, es este Floron, que no reparte menos por el circuitu, autorizandole todo, y dando fin à la Copula con suma grandeza.

#### **Disposicion de la altura.**

Pero la mayor es, que sobre el Floron viene à estar el Altar mayor de la Iglesia principal; y en èl aquella claridad diuina, lumbré de lumbrés, que ilustrando este Edificio, que le sirue de Peana, y fundamento, baña igualmente desde lo alto con luzes de Esperança à los Reyes, que le habitan; y por la atencion que siempre tuuieron al culto de sus disfraçados rayos, los corona de semejantes resplandores; que por esso se miran congregadas las Aguilas Reales de Austria, à donde està el Sacramentado Cuerpo de las luzes, Blanco siempre de su Fè, Norte de su rendimiento, y premio luminoso, è igual de sis hazañas; **[Matth. 24. c. 28. / Lucae 17. g. 37.]** en que se vè la ventaja, que lleua esta inuentiua à la del otro Pantheon; que si en su altura se comunicaua la luz por vna Ventana de estraño pensamiento; era luz del Sol, que sabemos puede apagarse; mas esta es luz indeficiente, y eterna.

#### **Correspondencia de toda la Fabrica.**

Desta suerte que hemos dicho, acaba la Fabrica, haziendo la Copula tanta correspondencia à su forma artificiosa, que no tiene parte, miembro, ni diuision, que no haga consonancia à lo bien actuado, y compartido de su cuerpo. Los Faxones, ò Cinchos corresponden à las Pilastras: los Calcos, y Lunetas, à los Ochauos: y à esse mis- **[1657, fol. 135 vº]** mismo passo concuerdan tambien con las cintas, y diuisiones del suelo, ò Pauimento; de suerte, que desde el Floron de abajo, todas las lineas, que salen del Centro, se atan, y se consiguen con toda igualdad, y distancia, hasta que llegan à vnirse con el que se mira en la Claue. El Diseño, que se sigue, lo està significando en partes; y muestra tambien el Altar, y los Ochauos de las Vrnas, que tienen à vn lado y à otro, continuados con los demas.



[1657, entre los folios 135 vº-136. Grabado: Pedro de Villafranca, *Alzado del Panteón con el altar.*]<sup>2248</sup>

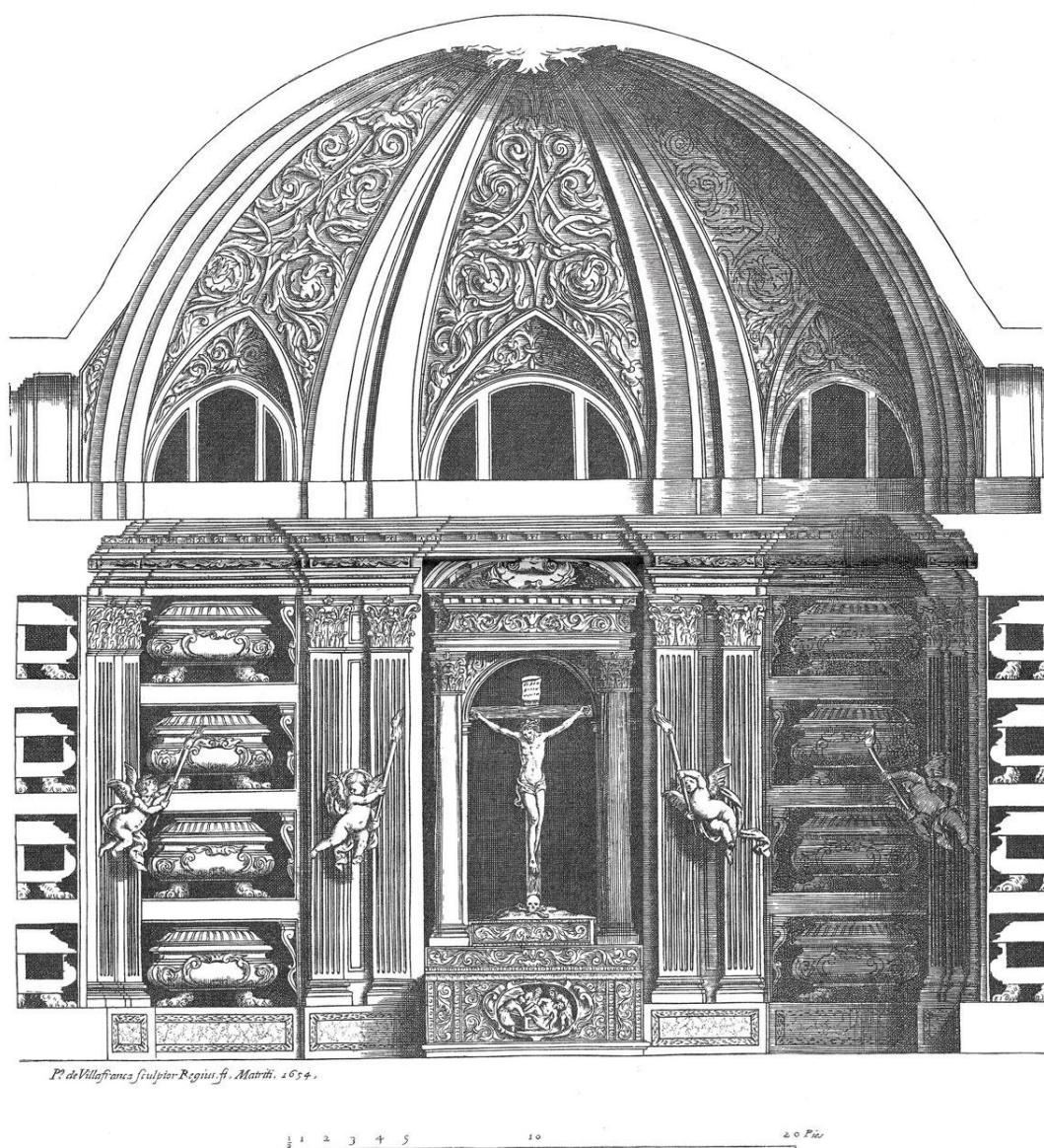


Figura 67: Pedro de Villafranca, *Alzado del frente del altar del Panteón* (Madrid, 1654), primera edición (1657). Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984.

<sup>2248</sup> Grabado al aguafuerte y buril, 355 x 290 mm. Abajo a la izquierda: «Pº de Villafranca Sculpsit Regius ft. Matriti 1654». Pitipié de 20 pies. Vid. SANTIAGO PÁEZ, 1985, p. 274.



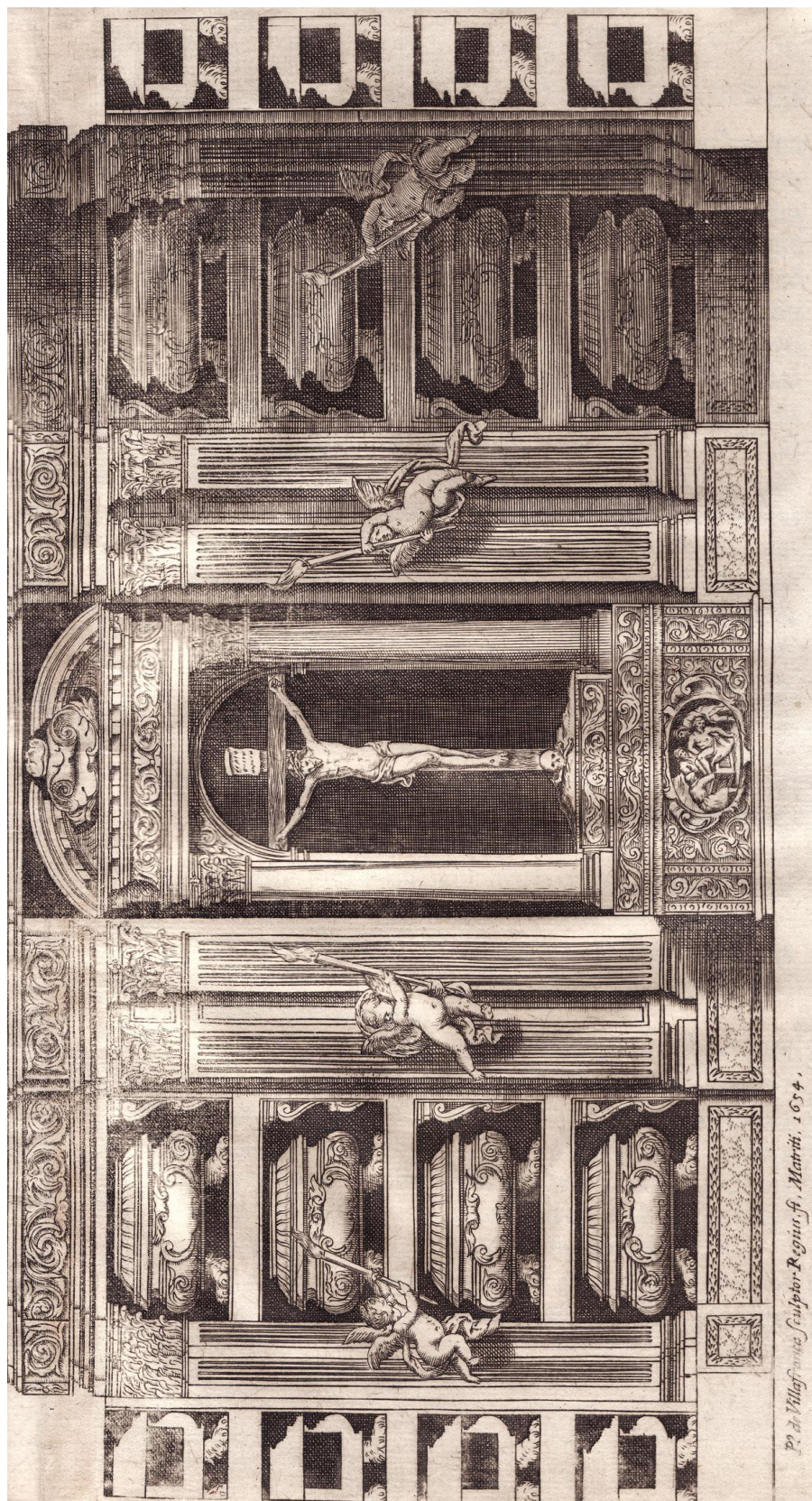


Figura 68: Detalle del altar, ochavos y urnas del Panteón en Pedro de Villafranca, *Alzado del frente del altar del Panteón* (Madrid, 1654), primera edición (1657). San Lorenzo de El Escorial, colección particular.



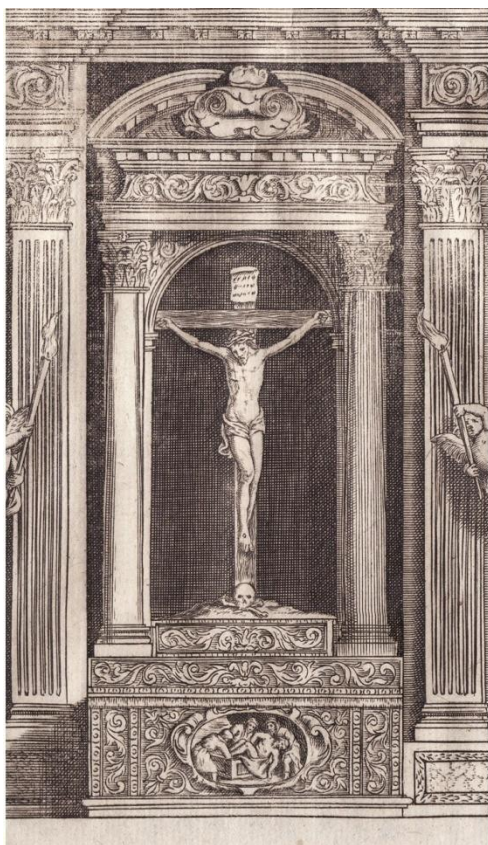


Figura 69: A la izquierda: detalle del altar del Panteón, en Pedro de Villafranca, *Alzado del frente del altar del Panteón* (Madrid, 1654), primera edición (1657). San Lorenzo de El Escorial, colección particular. A la derecha, fotografía actual del altar con el Cristo de Domenico Guidi.

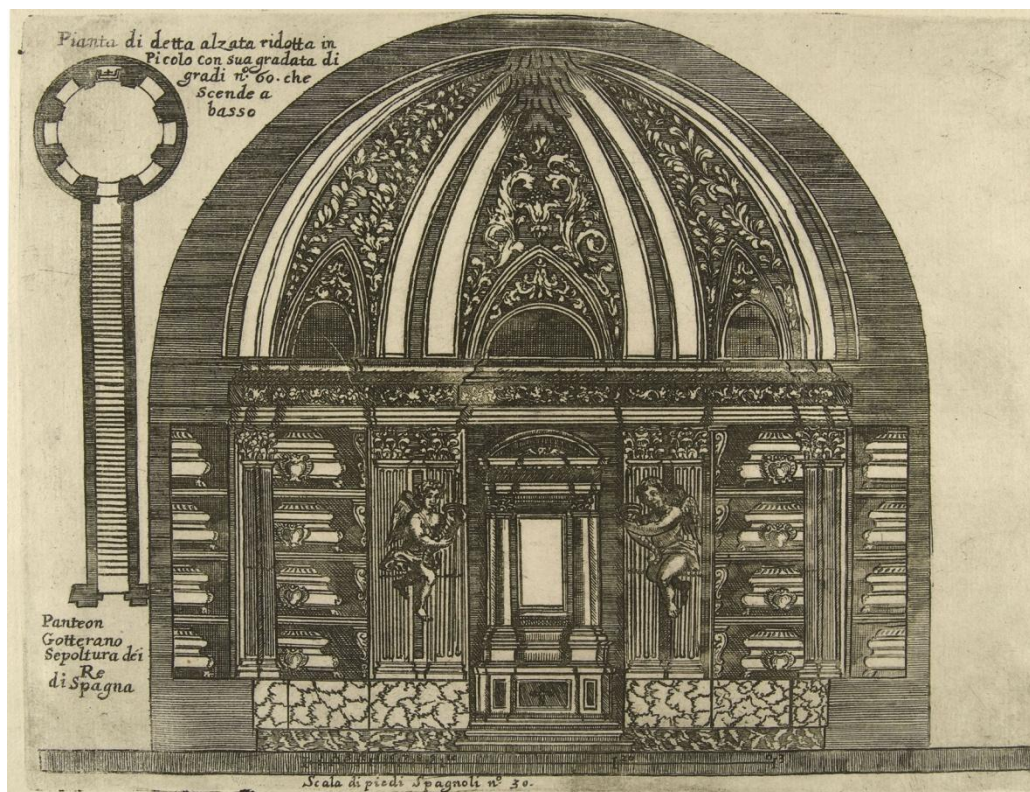


Figura 70: Anónimo, *Panteon Gotterano Sepoltura dei Re di Spagna*, perteneciente al álbum *Palazzi Diversi Nell'Alma Città di Roma*, Giovanni Battista de Rossi (ed.), Roma, 1655. Madrid, Biblioteca Nacional.

**Lampara del Pantheon<sup>2249</sup>.**

De el Floron que cierra la Copula, se descuelga vna barra de hierro, cubierta de Cañones de Bronce dorado, de quien pende vna Lampara, ò Candelero, que muestra la Estampa siguiente, de tan extraordinaria hechura, que para este ministerio no se avrá visto cosa semejante. Tiene siete pies y medio de alto, y tres y medio de buelos. Su forma es Ochauada, à semejança del Pantheon, en cuyo medio està correspondiendo a sus diuisiones con sus Ochauos; su materia Bronce dorado. Los quatro Euangelistas son los que dan principio à su grandeza, en quatro Tarjas de medio relieue; porque sean primero las luzes Euangelicas, las que toquen en los ojos para los desengaños del Sepulcto, que estas son las que nos dizen la verdad. Luego se siguen veinte y quatro Cornucopias para otras tantas luzes bien repartidas por su circunferencia, hasta la altura. Las ocho tienen vnos Nichos sentados graciosamente en los labios de la Vacía: y mas arriba en las Cartelas, que siruen de cadenas, ay ocho Angeles con otras ocho; y las demas tienen en el Pauellon ocho Vichas sobre sus cabeças. El adorno que se mira en èl, y diferencia de Festones, Brutescos, è instrumentos de guerra, es muy grande; porque desde el principio, hasta el remate, se viste de estas variedades, dispuestas con estremada execucion. En lo alto tiene vna Corona de hermosissimos trechos, y la Assa de que està pendiente, la forma con sus braços, dos Figuras abraçadas, sobre quien se mira vna Esfera, en que remata.

**Serpientes.**

Abaxo tiene por Assa, vnas Serpientes enredadas, que en otros tiempos sepultauan los Tebanos en el Templo de Iupiter [**Herod. in Euter l. 2.**]<sup>2250</sup>: y los de Phenicia dezian, que eran de diuina naturaleza [**Bland. de Rom. Trium. l. I.**]<sup>2251</sup>; mas aqui, sin tocar en el error, pueden tener mas verdadera significacion, y diuina; que es la prudencia christiana, de quien se ha de assir el Catholico en la vida, para lograr los luzimientos de su muerte<sup>2252</sup>.

---

<sup>2249</sup> A la lámpara se refiere Felipe IV en contestación a la carta enviada por fray Nicolás de Madrid el 12 de julio de 1652: «A D. Fernando de Contreras he ordenado os envíe copia de la carta que ha tenido de Génova con noticias de la lámpara que juzgo la tendremos presto acá» (ANDRÉS, 1965a, p. 184).

<sup>2250</sup> Cita Santos el segundo libro de Heródoto de Halicarnaso, *Euterpe*: «LXXV. En el distrito de Tebas se ven ciertas serpientes divinas, nada peligrosas para los hombres, pequeñas de tamaño, que llevan dos cuernecillos en la parte más alta de la cabeza. Al morir se las entierra en el templo mismo de Júpiter, a cuyo numen y tutela se las cree dedicadas» (HERÓDOTO, 1989, p. 179, traducción del padre Pou).

<sup>2251</sup> Cita Santos la obra de Flavio Biondo, *Romae triumphantis*: «*Serpentes apud Phoenices colebantur. Vnde felicem deamona appellant serpentem, cui diuinissimo, ut dicunt animali Ophioni appellato, sicut caeteris dijs immolabant*» (BIONDO [1482], 1559 Lib. I, p. 6).

<sup>2252</sup> La visión cristiana de la serpiente como símbolo de la prudencia está en San Mateo: «sed prudentes como serpientes» (Mt. 10, 16). San Agustín se refiere a la serpiente en su *De Doctrina cristiana*: «sabemos que la serpiente presenta a quien quiera golpearla todo el cuerpo para defender la cabeza, y el conocimiento de este hecho aclara mucho el significado de las palabras con que el Señor nos recomienda seamos astutos como serpientes, en el sentido de que para defender nuestra cabeza, que es Cristo, debemos ofrecer nuestro cuerpo a los perseguidores», citado en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005, p. 143.

Santos en la *Quarta parte*: «Pusose tambien vna Araña ò lampara grandiosa en medio del Pantheon, pendiente de el Floron de lo alto, que cierra la Copula, labrada en Genoua, en forma ochabada, con 14. Cornucopias para otras tantas luzes, muchos Angelillos, frutas, festones, vichas, instrumentos de guerra,

### Vista admirable del Pantheon.

Quando se encienden las luzes, que tocan por todas partes con igualdad, por el contorno de la Fabrica, brilla, y cla- / [1657, fol. 136 v<sup>o</sup>] y clarea demanera, que es vna gloria el mirarla; y si juntamente se encienden las hachas de los Angeles, que està entre las Pilastras, y las de los Candeleros del Altar (que son tambien de Bronce dorado, de famosissima hechura) no puede auer ponderacion que llegue à significar semejante vista; porque las Pilastras con los Iaspes; los Ochaus con las Vrnas; el Cornisamento con los Marmoles; la Copula con sus Piedras; y todos con el Oro de sus guarniciones, y remates, hazen vn aspecto tan Luminoso, y resplandeciente; que parece que se formaron de la meteria de la luz, para miembros de vn todo tan Celestial. Y con esso se vè mejor la disposicion, que le diò la Architectura à este Cuerpo; la proporcion de sus lineas; la distribucion vnida de sus partes; ninguna ay que se esconda con tantos rayos; todas se descubren à la curiosidad, para satisfacerla de modo, que son pocos,ò ninguno, los que no se persuadan, à que semejante Fabrica, es Corona desta Marauilla, y de la Corona Real, la Piedra mas estimable; de la Monarchia de España, la joya de mayor lustre; y de las estrañas Naciones, el exemplar de mayor admiracion.

---

### [1667, fol. 156v<sup>o</sup>]<sup>2253</sup>

La Lampara se hizo en la Ciudad de Genoua por vno de los mayores Maestros de Italia, que es el mesmo, que auiendo sido embiado a España para componerla, y armarla, passò a Toledo, y se le encargò la obra del Trono de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora del Sagrario. Embiòsele el dibuxo de la Lampara, de orden del Señor Rey Filipo Quarto, al Marques Iuan Baptista Serra, Conde de Villalegre, Correo mayor del Estado de Milan, Cauallero Ginoues, para que le hiziesse executar; y lo consiguió con tanto acierto, que es vna de las cosas grandes que ay aqui que ver; y no quiso mas satisfacion del coste, que el gusto de su Magestad, que le mostrò grande de la obra<sup>2254</sup>.

---

y otras variedades de estremada execucion y belleza, rematando en lo alto con vna Corona Real, y la assa de abaxo, son vnas Serpientes enredadas, que en otros tiempos sepultaban los Thebanos en el Templo de Iupiter, y los de Fenicia dezian, que eran de Diuina naturaleza [*Herodot. In Euter. lib. 2*]: mas aquí en el assidero de la lampara de este Real Sepulcro, pueden tener mas verdadera significacion y Diuina [*Bland. lib. I*]; que es la de la prudencia Christiana, representada en las Serpientes, de la qual se ha de assir el Catholico en la vida, para lograr los luzimientos de su muerte. Es toda ella de Bronce dorado à fuego [...]» (SANTOS, 1680, p. 177).

<sup>2253</sup> *Idem*, 1681, fol. 125v<sup>o</sup>; 1698, fol. 140v<sup>o</sup>

<sup>2254</sup> Antoine de Brunel denomina a la lámpara “candelabro” (ver si no se está refiriendo a los tenebrarios): “En medio hay un gran candelabro de bronce dorado [...]” y señala como uno de los grandes defectos del Panteón el hecho de que “el candelabro de bronce se ve el interior que no es dorado, y que aparece a través de los brazos dorados que de él salen todo negro y todo sucio. El marqués de Serra, que lo ha hecho hacer en Génova, se escandalizó mucho de que lo hubiesen puesto de esa manera, diciendo que había enviado el oro y el medio de sujetarlo en el sitio, puesto que no lo podrían hacer en Génova, porque se desdoraba por los extremos cuando lo calentaban por el centro. Ha costado 10.000 escudos, que es diez veces más de lo que vale; y es muy corriente en ese país el ver cosas que han costado prodigiosamente, y que por eso quieren se admiren, como si, porque son malos mercaderes, lo que pagan caro valiese más” (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286).



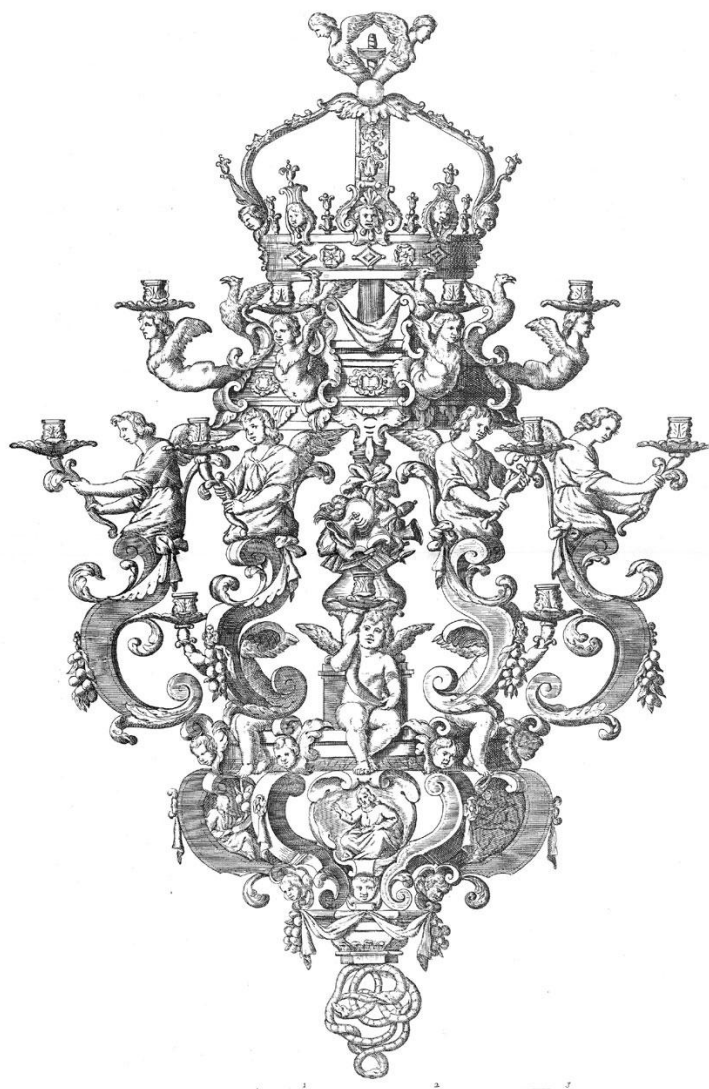


Figura 71: Pedro de Villafranca (?), *Lámpara del Panteón*, perteneciente a la primera edición de la *Descripción* del padre Santos (1657). Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984.

Ceán en su vida de Virgilio Fanelli dice que: «Fue natural de Florencia y trabajaba con gran crédito en Génova por los años de 1646 quando Felipe IV mandó remitir el dibuxo de un candelero ó araña grande al marques Juan Bautista Serra, Conde de Villalegre, correo mayor del estado de Milan y caballero genoves, para que el mejor profesor de aquel pais le executase en bronce, pues era para el real panteon del Escorial. El marques hizo el encargo á Fanelli, quien luego que le concluyó vino á España á armarle, y tuvo la satisfaccion de haber agradado mucho al rey de ser bien premiado. El candelero ó araña está colgado en medio del panteon y contiene veinte y quatro cornucopias, unas sostenidas por ángeles y otras distribuidas con buen gusto y armonía. En la parte inferior hay quatro tarjetas con los evangelistas, y remata por abaxo en una asa de serpientes: lo restante está lleno de trofeos, cabecillas y otros ornatos, y termina por lo alto con una corona. Hay una estampa de esta pieza grabada por Pedro de Villafranca en la *Descripcion del Escorial*, escrita y publicada por el P. Santos el año de 1698» (CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. II, pp. 76-77).

<sup>2255</sup> Grabado a buril, 405 x 300 mm. En la parte inferior el pitipí: 3 pies. Vid. SANTIAGO PÁEZ / MAGARIÑOS, 1985, p. 274.

Des- / [1657, fol. 137] [Cuerpos Reales, que està en el Pantheon.]<sup>2256</sup>

Despues del lucimiento, y resplandor grande que tiene esta Capilla insigne, con los aparatos referidos, tiene otro de mayor lustre, y altura, que es el que le dan los Cesareos Cuerpos, que yacen en ella, con quien ninguno es comparable. Siete son los que han entrado hasta aora, à tomar en las Vrnas mas cercanas al Altar, la posesion de su descanso, y à comunicarle lo mas graue de la autoridad, y lucimiento<sup>2257</sup>.

**El de Carlos V**<sup>2258</sup>.

El de el siempre Inuencible Emperador Carlos Quinto, Hijo del Rey Don Philipe I. y de la Reyna Doña Ioana, Hija de los Reyes Catolicos Don Fernando, y Doña Isabel. Nacio en Gante, Ciudad de Flandes, dia de San Matias Apostol, à veinte y quatro de Febrero, año de mil y quinientos. Murio dia de San Mateo, à veinte y vno de Setiembre de mil y quinientos y cinquenta y ocho, auiedo Reynado quarenta y vn años; su Cuerpo fue depositado en San Geronimo de Iuste, donde murio, y despues de quinze años y medio, fue trasladado à este Real Monasterio de San Lorenço, por mandado de la Magestad Catolica del Rey Don Philipe Segundo su Hijo, à quatro de Febrero del año mil y quinientos y setenta y quatro<sup>2259</sup>.

---

<sup>2256</sup> A la distribución de los cuerpos reales en el Panteón y el panteón de infantes se refiere fray Nicolás de Madrid en carta a Felipe IV fechada el 11 de junio de 1652: «La [obra] que se hace para poner los cuerpos reales, que no han de estar en el panteón, está muy adelante y se acabará muy presto. Yo estimara mucho que V.M. se sirviese de resolver qué cuerpos se han de poner dentro, para que poco a poco vaya disponiendo estos otros que, como son muchos, es menester tiempo para ello, principalmente porque se vaya haciendo con la decencia debida y sin ruido, ni que lo entienda nadie sino los religiosos que anduvimos en ello, hasta que esté todo hecho y acabado [...]» a lo que contesta Felipe IV: «[...] en lo que toca a los cuerpos, no corre prisa hasta ahora; y así a poco dispondré con vos lo que se hubiere de hacer» (ANDRÉS, 1965a, pp. 182-183). **Meter Chifflet: cuerpos reales.**

Anota Marie de Bellefonds, marquesa de Villars, el 4 de abril de 1680 en su correspondencia con la Señora de Coulanges: «He recibido dos de vuestras cartas por este último correo, cuando subía a la carroza para ir a El Escorial ¡Ay, señora, qué noticia me habéis dado con la muerte del señor de La Rochefoucault! No tengo ánimo para hablaros de todas las maravillas que acabo de ver. La tristeza de esa muerte, de la que estaba penetrada, me ha hecho mirar durante más tiempo de lo que seguramente hubiera hecho en otra ocasión ese magnífico panteón y las ocho hermosas moradas, si es que se pueden llamar de ese modo aquellas que los muertos habitan, y en donde hay ya cuatro reyes y cuatro reinas. De veras, señora, no sabría hoy hablaros de nada. Os abrazo con todo mi corazón, y eso es todo lo que puedo hacer, afligida como estoy» (VILLARS [1679-1682] 1999, vol. III, p. 684). El anónimo embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael: «El número de los reyes enterrados en ese sitio, así como el de sus mujeres, es de cinco, atendido que la costumbre es no enterrar en ese sepulcro más que al rey que deja un heredero al trono después de él [...] Tales son sus costumbres en lo que se refiere a la sepultura.» (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

<sup>2257</sup> François Bertaut: «En ese panteón no se ponen más que los cuerpos de los reyes y reinas que han tenido descendencia. No hay sitio más que para veintiséis cuerpos, a saber: doce de cada lado y dos encima de la puerta. Al presente no hay allí más que siete.» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

<sup>2258</sup> François Bertaut: «Del lado del evangelio están el de Carlos V, al que veneran como santo, aunque el señor de Brantôme, que estuvo en España en tiempos de Felipe II, cuenta que propusieron a la Inquisición el sacar su cuerpo de la iglesia, como el de un impío y un ateo; [...]» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

<sup>2259</sup> En el libro de enterramientos reales del Monasterio al Emperador Carlos V le corresponde la «llave Nº 1º» y una breve descripción de su vida y muerte: «[...] Nacio en la ciudad de Gante que es en Flandes dia del B. S. Matthias Apostol que es a 24 de Febrero, en el año de 1500 [...] Recogiose a morir auiedo primero renunciado el imperio y todos sus Reynos a nuestro Monasterio de Sanct Geronymo de Yuste que esta en la Vera De Plasencia en el año de 1557 a 3 De Febrero estuvo en este recogimiento hasta el

## El de Philipo II.

El del Prudentissimo Monarca Philipo Segundo, Fundador desta Marauilla, Hijo Primogenito del Emperador Caralos Quinto, y de la Emperatriz Doña Isabel. Nacio en Valladolid à veinte y vno de Mayo del año mil y quinientos y veinte y siete. Murio en este Real Monasterio à treze de Setiembre de mil y quinientos y nouenta y ocho. Reynò quarenta y dos años. Su Cuerpo fue sepultado con los de sus Padres, en el lugar que por entonces aqui les auia preuenido<sup>2260</sup>.

## El de Philipo III.

El del Padosissimo Rey Philipo Tercero, Patron desta Real Casa, Quinto Hijo del Catolico Rey Philipo Segundo, y de la Serenissima Reyna Doña Ana, su quarta Muger. Nacio en Madrid à catorce de Abril el año mil y quinientos y setenta y ocho. Murio à treinta y vno de Março de mil y seiscientos y veinte y vno en la misma Villa. / **[1657, fol. 137 vº]** Villa. Fue traído su Cuerpo à este Real Monasterio à tres de Abril del dicho año<sup>2261</sup>.

---

## [1667, fol. 157vº]

El del Catolico Rey Filipo Quarto el Grande en la clemencia, en la constancia, en la Religion, Patron, y Ampliador grande desta Marauilla, Hijo Primogenito del Catolico Rey Filipo Tercero, y de la Serenissima Reyna Doña Margarita de Austria. Nació en Valladolid a ocho de Abril de mil y seiscientos y cinco. Murió en Madrid a diez y siete de Setiembre del año de mil y seiscientos y sesenta y cinco, auiendo reynado quarenta y quatro años, cinco meses, y diez y siete dias. Fue traído su Cuerpo a este Real

---

dia del Sagrado Apostol y Euangelista S. Matheo Del siguiente año de 1558 (*que es vn año y casi ocho meses*) en el qual murio sanctamente. Todo lo que hizo en este rceogimiento y preuencion de su muerte lo escribe *nuestro* P. Fr. Joseph de Siguenza en la *Historia* de *nuestra* Orden con singular estilo e igual diligencia. Viuió cinquenta y ocho años y siete meses menos dos dias. Fue su cuerpo depositado en aquel conuento, y trasladado a este De S. Lorenço el Real por mandado de su fundador el *Catholico* Rey D. Philippe [...] a 4 Dias del mes de Febrero. Año de 1574. Y de que su *Magestad* Cesarea esta Goçando de Dios ay el testimonio que se vera adelante» (AGP, Histórica, Cª 56, Exp. 5).

<sup>2260</sup> En el libro de enterramientos reales del Monasterio al fundador le corresponde la llave «Nº 7º» y una breve descripción de su vida y muerte: «[...] La grandeça de sus hechos y singularissima prudencia con que gouerno tantos Reynos y señorios que Dios te dio a todo el mundo es notorio. Edifico este insigne y Real conuento para honrra de Dios, y de sus Sanctos y particularmente Del illustrissimo martyr Sanct Lorenço, y para digno Sepulchro Del emperador y emperatriz sus Padres, y de los demas sus Difunctos. Murio en el dia de Domingo a las cinco de la mañana a 13 De Septiembre del año De 1598 siendo de edad de 71 años, tres meses y veynte y tres dias. Su cuerpo fue sepultado junto con los de sus *Padres* en el dia siguiente que fue de la Sancta Cruz adonde espera la Resurreccion general. Las cosas que pasaron en su feliz transito conto do lo demas que le sucedió en el progresso de la fundación deste conuento lo escribe con cuydado en la *Historia* deste Conuento *que anda con la de la orden nuestro Padre* fray Joseph de Siguença» (AGP, Histórica, Cª 56, Exp. 5).

<sup>2261</sup> El mariscal François de Bassompierre, embajador de Luis XIII, anota lacónico en sus *Memorias* : “*El rey Felipe III falleció en el Palacio Real de Madrid el miércoles, último día de marzo de 1621, a eso de las nueve de la mañana [...] la noche del viernes transportaron el cuerpo el cuerpo del difunto rey a El Escorial con muy reducida ceremonia.*” (BASSOMPIERRE [1621] 1999, vol. III, p. 228).



Monasterio a veinte de Setiembre del mismo año, y puesto en la misma Vurna que auia elegido para si, viuiendo<sup>2262</sup>.

---

### **Nicho que ocupan.**

Tiene su lugar en el Ochauo, que està junto al Altar al lado del Euangelio, como poderosos braços de su defensa; a donde tambien tiene señalasa su Vrna, Philipo Quarto el Grande, por propia eleccion suya, para dar exemplo al Mundo, no solo de atencion, y respeto, por auerla elegido à los pies de sus Antecessores, sino de que viene siempre en el cuidado de su memoria, lo que suelen tener tan olvidado las Magestades<sup>2263</sup>. Al otro lado, que es el de la Epistola, està sus Serenissimas Mugeres.

### **La Emperatriz Doña Isabel.**

En frente del Emperador Carlos Quinto, la Emperatriz Doña Isabel, vnica Muger suya, y hija del Rey Don Manuel de Portugal, y de la Reyna Doña Maria, que fue Hija de los Reyes Catolicos Don Fernando, y Doña Isabel. Nacio en Lisboa à veinte y cinco de Octubre de mil y quinientos y tres. Murio en la Ciudad de Toledo à primero de Mayo del año mil y quinientos y treinta y nueue. Fue trasladado su Cuerpo de la Ciudad de Granada à este Real Monasterio à quatro de Febrero de mil y quinientos y setenta y quatro.

### **La Reyna Doña Ana.**

En frente del Catolico Rey Philipo Segundo, la Serenissima Reyna Doña Ana, quarta Muger suya, E hija del Emperador Maximiliano, Segundo deste nombre, y de la Emperatriz Doña Maria, Hermana del dicho Rey Catolico. Nacio en la Villa de Cigales, junto à Valladolid, à dos de Nouiembre de mil y quinientos y quarenta y nueue años. Murio en la Ciudad de Badajoz à veinte y seis de Octubre de mil y quinientos y ochenta. Fue traído su Cuerpo à este Real Monasterio à onze de Nouiembre del dicho año.

### **La Reyna Doña Margarita.**

En frente del Catolico Rey Philipo Tercero, la Serenissima Reyna Doña Margarita, su vnica muger, Hija de Carlos, Archiduque de Austria, y de Maria, Hija del Duque de Babiera, y Nieta del

---

<sup>2262</sup> *Idem*, 1681, fols. 126-126vº; 1698, fols. 141-141vº.

Santos en la *Quarta parte* cuenta que Felipe IV en noviembre de 1662: «[...] anduuo en la Procession el de Todos Santos; y el dia siguiente de los Difuntos, à mas de andar en la Procession, oyò Missa en el Pantheon, arrimado à la Vrnaque auia elegido para si: accion que se executò todos los años, desde que celebrò la Translacion de los Cuerpos Reales, hasta que murió; dando a conocer, que el viuir entre la Magestad, y grandeza, no borraba en su acuerdo la memoria de la mortalidad. [*Eccles.c.41.a.I.*] Es natural el horror al sepulcro; mas en este Gran Monarcha, se mostraba mas valiente la razon, que el apetito del viuir, pues se regozijaba al llegar à la vista de èl, como se regozijan los que buscando tesoros, topan con Vrnas, y se aseguran avrà riquezas en ellas, porque en el sepulcro halla el cuidado el verdadero tesoro de la quietud eterna [*Iob*, 3.d. 22]. Arrimabase al suyo, como midiendose à èl, y ensayandose para compañar à sus Mayores: y parece prenunciaba con esto la cercania de su muerte, que dentro de pocos años llenò de dolor à la Monarquia, como se verà adelante» (SANTOS, 1680, p. 198), la descripción de la muerte y entierro de Felipe IV en SANTOS, 1680, pp. 202-210.

<sup>2263</sup> François Bertaut: "*La cuarta urna de debajo está destinada a Felipe IV.*" (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

Emperador Ferdinando, Hermano del Emperador Carlos Quinto. Nacio en la Ciu- / [1657, fol. 138] Ciudad de Graiz, à veinte y cinco de Diziembre, el año de mil y quinientos y ochenta y quatro. Muriò en este Real Monasterio, à tres Octubre de mil y seiscientos y onze. Fue sepultado su Cuerpo à quatro de Octubre del dicho año.

#### **La Reina Doña Isabel de Borbon.**

Enfrente de la Vrna, que señalò para si el Catholico Rey Philipo Quarto (que Dios guarde)<sup>2264</sup> la Serenissima Reina Doña Isabel de Borbon, primera Muger suya, Hija de Enrique de Borbon, y de Madama Maria de Medicis, Reyes de Francia. Nació en Fontenebleu, Casa de recreacion de los dichos Reyes, à veinte y dos de Nouiembrede mil y seiscientos y tres. Muriò en este Real Palacio de la Villa de Madrid, à seis de Otubre de mil y seiscientos y quarenta y quatro. Fue traído su Real Cuerpo à este Monasterio à ocho del dicho mes; y depositado en la Bobeda con las demas personas Reales.

#### **Cuerpos que han de entrar en el Pantheon<sup>2265</sup>.**

Como y quando se hizo la traslacion de sus Reales Cuerpos, y lo que sucediò en ella, passandolos del lugar donde estauan, à este que gozan aora; se dirà despues en particular Discurso. Solo estos siete Cuerpos tienen su descanso en el Pantheon; cuyos nombres se leen en las Tarjas que adornan sus Vrnas<sup>2266</sup>. Los demas de la muy Gloriosa Casa de Austria, le tienen en otra parte; porque atendiendo su Magestad, al gusto, y voluntad de su Padre, como en vna Carta suya se verà adelante; determinò, que es este principal Sepulcro, solo se enterrassen los Reyes Coronados, y Reinas que huieren dexado sucession; y las demas juntamente con los Principes, è Infantes, se pusiesen en vna Bobeda, que està alrededor desta Fabrica, dentro de la Portada del Pantheon, è inmediatamente à èl; dispuesta muy notablemente para este fin, de cuya disposicion y modo, serà el Discurso que se sigue, y juntamente de la Sacristia.

<sup>2264</sup> A partir de la edición de 1667 modifica la frase: «Enfrente del Catolico Rey Felipe Quarto, la Serenissima Rey Doña Isabel de Borbon [...]» (1667, p. 158. *Idem*, 1681, fol. 126vº; 1698, fol. 141vº). Isabel de Borbón no sería enterrada en el Panteón de Reyes, su lugar lo ocuparía la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, madre de Carlos II, fallecida en 1696. En la última edición de 1698 el padre Santos se olvidó de incluir mención al entierro de la que fue regente de España. En el libro de enterramientos reales del Monasterio le corresponde la llave «Nº 43» y una escueta reseña: «[...] Hubo dos hijos y una hija que de corta edad, se los llebo Dios [...] y despues de algunos años Pario al Rey Don Carlos Segundo, Nuestro Señor que Dios guarde y por eso se llamo la Reina Madre; murio en la Villa de Madrid, a diez y seis dias del mes de Mayo, de mil seiscientos y nouenta y seis [...] que fue a las onze de la noche, siendo de hedad de sesenta y vn años, quatro meses y cinco dias; Hizose la entrega Como se acostumbra en el Pantheon. Requiescat Impazes» (AGS, Histórica, Cª 56, Exp. 5, sin foliar, llave nº 43)

<sup>2265</sup> Antoine de Brunel: «*Ha sido acabado bajo el rey actual, que hizo poner allí, hace seis meses, a los cuerpos de Carlos V, Felipe II y de Felipe III. El del primero fue encontrado el más entero. En los nichos del lado de la izquierda están las reinas, y la última es Isabel de Borbón.*» (BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286). François de Bertaut: «*Del otro lado del altar están los cuerpos de la emperatriz doña Isabel de Portugal, de la reina doña Ana, cuarta mujer de Felipe II; de doña Margarita de Austria, única mujer de Felipe III. Y debajo y de ese modo frente por frente de la urna en que estará Felipe IV, está la reina doña Isabel, a la que han desginado por los términos de doña Isabel de Borbón.*» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457).

<sup>2266</sup> A partir de la edición de 1667 modifica logicamente el párrafo: «Como, y quando se hizo la traslacion de los Reales Cuerpos, viuiendo Filipo Quarto, y lo que sucediò en ella, passandolos del lugar donde estauan, a este que gozan aora, se dirà despues en particular Discurso. Solo estos ocho Cuerpos tienen su descanso en el Pantheon, cuyos nombres se leen en las Tarjetas que adornan sus Vrnas» (1667, fol. 158. *Idem*, 1681, fol. 127; 1698, fol. 142).

DISCVRSO VII.

Disposicion de la Bobeda donde estàn otros Cuerpos Reales,  
y de la Sacristia del Pantheon\*.

---

\* Debemos hacer mención de las significativas omisiones del padre Santos en este punto, en primer lugar no menciona el entierro de Juan José de Austria, fallecido en 1679, como habría sido lógico a partir de la edición de 1681, contrasta este mutismo con el extenso panegírico que le dedican en el Libro de los enterramientos reales del Monasterio, correspondiéndole la llave «Nº 41. Nació el año de 1629 reconócele por tal el dho. S. Rey su Padre, en floreciente edad por lo releuante de sus prendas y valor, correspondiente a su Real sangre. Antes y despues de reconocido estuvo en este Real Monasterio de S. Lorenzo donde en la Capilla mayor, de su Templo marauilloso, tomo el Abito de S. Juan para ser gran Prior de Castilla y Leon, siendo ministro desta funcion Don Alonso de Castillo Baylio de Lora, con numeroso acompañamiento de Caballeros de la misma Encomienda, y asistencia de la Comunidad y Collegios y otro mucho concurso [...] Nuestro Rey y Señor Carlos 2º cumplidos ya los años de su menoredad le mando venir a la Corte para que asistiendo a su lado aplicase esos talentos al Gouierno de la Monarquia, que los auia menester [...] solicito el cassamiento de su Magestad y le consiguio con la serenissima Princesa de Francia Maria Luyssa de Borbon Sobrina de Luis XIII Hija primogenita del Duque de Orleans su hermano. A esta saçon estando ya para haçer viaje con su Magestad a reciurla, le llamo el Señor para hacer el ultimo de la uida y le executo conformandose exemplarmente con su voluntad diuina despues de 24 dias de tercianas dobles a los 17 de *Septiembre* del Año de 1679 que fue el mismo en que años antes auia pasado desta vida el Rey su Padre [...] y enriquecio el Cielo su Animo con otras muchas prendas Catholicas, que acompañó con las de las Letras, no embaraçandole para eso el manejo continuo de las Armas ni del gouierno, mostrandose muy capaz en las Mattematicas, estudioso en la Musica, en la Pintura y en la Chimica hasta que murio. Embalsamaronle luego y auiendo separado el Coraçon [que según su deseo fue enviado al Pilar de Zaragoza, y el resto de las entrañas a las Descalzas Reales de Madrid] [...] y el cuerpo vestido con Magestad y puesto el Manto Capitular de la orden de S. Juan, el Baston y las demas Insignias competentes a su Alteza, fue traydo desde el Palacio Real de Madrid con la pompa y acompañamiento que los demas Cuerpos Reales a este Monasterio a los 20 de dicho Mes de *septiembre* de 1679. Hiçose el oficio del Entierro con la solemnidad acostumbrada y la entrega en el Panteon segun el Estillo: y despues le colocaron en la Boueda determinada para los Principes de la Casa de Austria en España donde descansa en paz (AGP, Histórica, Cª 56, Exp. 5, sin foliar, llave nº 41). El marqués de Villars anota en sus *Memorias de la Corte de España* la muerte de Don Juan de Austria y el traslado de su cuerpo a El Escorial: «En una situación tan violenta, la pesadumbre presente y los terrores del porvenir abatieron de tal modo el ánimo y el corazón de don Juan, que no pudo tener ni el valor de sostenerse ni la resolución de ceder. La desesperación hundióle en una melancolía profunda, que se convirtió en una enfermedad llena de incidentes desconocidos. Los médicos, que trataban su cuerpo de una dolencia que estaba en su espíritu, le hicieron sufrir durante tres semanas bastantes tormentos para acabar su vida. Murió el 17 de septiembre de 1679, a la edad de cincuenta años. Su cuerpo fue llevado a El Escorial, a la sepultura de los príncipes, al lado del panteón» (VILLARS [1679-1682] 1999, vol. III, p. 711). También Madame d'Aulnoy: «El cadáver de don Juan fue trasladado al monasterio de San Lorenzo de El Escorial, siendo depositado en el panteón de infantes» (AULNOY [c.1679] 1999, vol. IV, p. 201).

Tampoco menciona Santos el entierro de la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, como habría sido lógico en la cuarta edición de 1698. Su necrológica se recoge en el libro de enterramientos reales del Monasterio, correspondiéndole la llave «Nº 42 [...] murio sauado 12 de febrero de 1689. Traxeron su Cuerpo a esta Real Casa Acompañaronle hasta ponerle en el Panteon todos los grandes y Señores que a la sazon se allaron en la Corte. Hizose la entrega Como se acostumbra en el Panteon y desde alli fue llebado su Cuerpo Con los demas Prinzipes y Reynas que no an tenido suzesion» (AGP, Histórica, Cª 56, Exp. 5).

SALIENDO Del Pantheon, à siete Gradas, que se sube hasta el segundo Descanso de la Escalera, ay dos Puertas, de quien ya diximos, que la vna seruia à la Sacristia; y la otra à vna Bobeda, donde estàn muchos Cuerpos Reales de la muy esclarecida Casa de Austria<sup>2267</sup>.

#### **Puerta de la Bobeda.**

La de la Bobeda està a mano derecha como salimos; y lo primero que se encuentra entrando por ella, es vna Pieça, que tiene de largo treinta y seis pies; de ancho diez y seis; y de alto otros tantos, bien luzida, y aliñada. A lo vltimo desta, ay vn hueco de ocho pies de trauesa, en que se forma vn Caracol de Piedra Berroqueña, bien labrada, que ofrece con veinte y quatro Gradas la subida à otra Bobeda, de la misma longitud y desahogo, que la de abaxo: y esta es la que sirue de segundo Pantheon, à los que no se ponen en el principal.

#### **Nichos para los Ataúdes<sup>2268</sup>.**

Por toda su distancia, y capacidad, ay tres ordenes de Nichos para los Ataúdes; y comenzando desde la Puerta, à dar buelta à todo el largo, y ancho, hasta boluer à ella: tiene principio la disposicion de su Frabrica, en vn hermoso Pedestal de Marmoles, y Iaspes fingidos, pero bien imitados, que vā atando alrededor, toda la Bobeda. Sobre este se leuantan vnos Machoncillos, con sus Vasas, y Capiteles dorados, y vna imposta de buen arte, que distingue los Nichos, vnos de otros, con medida igual, y distancia. Sobre estos ay otros de la misma traza, que formando el segundo Orden, dan fundamento en su Imposta, para el tercero, que le imita en todo hasta el fin, rematando en vn Bolas doradas, que hazen mucha gracia. El Pedestal tiene dos pies de alto, y cada vno de los Nichos, dos y medio, y de largo ocho pies.

Son / [1657, fol. 139] [Numero de los Nichos.] Son en todos cinquenta y vno, y tienen otras tantas Tarjetas doradas, en cuyos campos se pone el titulo de quien los ocupa; y como siguiendo el colorido de los Marmoles y Iaspes, se guarnecen de lo dorado, à semejança del Metal, forman muy agradable vista con su diuersidad.

#### **Retablo.**

En el testero inmediato à la Puerta, ay vn Retablo sobre el mismo Pedestal, formado de dos Pilastras, con su Cornisamento y Frontispicio, que toman toda la altura y ancho del testero, y guardan en medio vna Pintura de Christo Señor Nuestro en la Cruz, Copia de otra del Ticiano, harto buena; y en el que le corresponde enfrente, estan dos Angeles con vna Custodia, para que se vea aqui tambien el Timbre

---

<sup>2267</sup> François Bertaut: *“Además de eso, en una bóveda en la que se entra por una puerta que está a mitad de la escalera, ponen todos los cuerpos de los príncipes y princesas de la real casa. Hay allí veintinueve, cuyos nombres están en el libro que trata de El Escorial, que señala también exactamente el número de los cuadros con la diferencia de los adornos; en fin, todo lo que allí se encuentra. Por eso es por lo que no diré nada más de esto.”* (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, p. 457). El embajador del sultán marroquí Muley Ismael: *“En cuanto a aquellos de entre ellos que mueren sin descendencia o que no heredan el trono, son enterrados en otro sitio, que no es el mismo, pero que se encuentra muy cerca también.”* (MULEY [1680-1682] 1999, vol. IV, p. 335).

<sup>2268</sup> El 15 de septiembre de 1653 escribe fray Nicolás de Madrid a Felipe IV: «La pieza donde se han de poner los demás cuerpos reales que no han de entrar en el panteón, está ya toda acabada, y cuando V.M. fuere servido se podrán trasladar a ella»; a lo que contesta el rey: «Hasta que se trasladen los cuerpos al panteón, no se han de trasladar a esta pieza los que han de estar en ella. En buen estado está eso» (ANDRES, 1965a, p. 198).

Heroyco de la Piedad Austriaca: y todo està con tan ayroso aliento y compostura, que parece esta Pieça vn remedo del Pantheon. La buelta de lo alto, no tiene adorno, ni necessita dèl, porque con la bancura està bastantemente adornado y luzido.

#### **Cuerpos Reales, que està en esta Bobeda.**

Viente y nueue son los Cuerpos Reales, que ocupan ya los Nichos deste Sepulcro, ilustrando sus Huecos, y ennobleciendo sus estancias. En el primer Orden està en el testero de enfrente, el de la Serenissima Princesa Doña Maria, primera muger del señor Rey Don Philipe II. Hija del Rey D. Iuan Tercero de Portugal, y de la Reina Doña Catalina, Hermana del Emperador Carlos V. que murió en Valladolid, à doze de Iulio de mil y quinientos y quarenta y cinco años. Trasládose de la Capilla Real de Granada à esta Casa, à quatro de Febrero de 1574.

El de la Reina Doña Isabel, tecera Muger suya, Hija de Enrico Segundo, y de Doña Catalina de Medicis, Reyes de Francia, que murió en Madrid à treze de Octubre, de mil y quinientos y sesenta y ocho años. Trasládose à esta Real Casa, à ocho de Iunio de mil y quinientos y sesenta y tres.

El de la Reina de Vngria Doña Maria, Hermana del Emperador Carlos V. que miriò en la Villa de Cigales, à diez y ocho de Octubre de mil y quinientos y cinquenta y ocho años. / [1657, fol. 139 vº] años. Trasládose de S. Benito el Real de Valladolid à esta Casa, à diez y siete de Febrero de mil y quinientos y setenta y quatro.

El de la Reina de Francia Doña Leonor, Hermana tambien de Carlos V. que murió en Talauera de Badajoz, à diez y ocho de Febrero de mil y quinientos y cinquenta y seis años. Trasládose de Merida à esta Real Casa, à quatro de Febrero de mil y quinientos y setenta y quatro.

#### **En el segundo orden.**

En el segundo orden està, el del Principe Don Carlos, Hijo Primogenito de Philipo II. y de la Reina Doña Maria su primera Muger, que murió en Madrid à veinte y quatro de Iulio, de mil y quinientos y sesenta y ocho. Trasládose del Conuento de Santo Domingo el Real à esta Casa, à ocho de Iunio de mil y quinientos y setenta y tres.

El del Infante Don Carlos, Hijo quarto del Rey Philipo III. y de la Reina Doña Margarita, que murió en Madrid à treinta de Iulio, el año de mil y seiscientos y treinta y dos. Fue traído à esta Real Casa el dia siguiente.

El del Infante Don Fernando Cardenal, Administrador perpetuo del Arçobispado de Toledo, quinto Hijo de los Reyes, Philipo III. y Doña Margarita, que murió en Bruselas à nueue de Nouiembre de mil y seiscientos y quarenta y vno. Fue traído à esta Real Casa, à veinte y nueue de Iunio de mil y seiscientos y quarenta y tres.

El del Archiduque Vvncislao, Gran Prior de S. Iuan, Hijo del Emperador Maximiliano, Rey de Romanos, y la de la Emperatriz Doña Maria, Sobrino del Rey Philipo II. que murió en Madrid a veinte y dos de Setiembre, el año mil y quinientos y setenta y ocho. Trasládose à esta Real Casa, à veinte y quatro del dicho mes y año.

#### **En el Tercer Orden.**

En el Tercer Orden està, el Cuerpo del Principe de España Don Balthasar Carlos, Hijo del Rey Don Philipe IV. y de la Reina Doña Isabel de Borbon, que murió en la Ciudad de Zaragoza , à nueue de Otubre de mil y seiscientos y quarenta y seis. Fue traído à esta Real Casa à veinte y ocho del dicho mes y año.

El / **[1657, fol. 140]** El del Archiduque Don Carlos de Austria, Hermano del Emperador Ferdinando, y de la Reina Doña Margarita, Muger de Philipe III. que murió en Madrid à veinte y siete de Diziembre, el año de mil y seiscientos y veinte y quatro. Fue traído à este Real Conuento.

El de Don Emanuel Principe de Piamonte, Hijo de la Infanta Doña Catalina, Hija del Rey Don Philipe II. que murió en Valladolid à nueue de Febrero, del año de mil y seiscientos y cinco. Fue trasladado à esta Casa, à diez y ocho del dicho mes y año.

El del Principe de Onella Don Emanuel Filiberto, Gran Prior de San Iuan, Nieto de Philipe II. Hijo de la Infanta Doña Catalina, que murió en Palermo à tres de Agosto del año mil y seiscientos y veinte y quatro. Fue traído à esta Real Casa, en veinte y vno de Diziembre de mil y seiscientos y veinte y cinco.

El señor Don Iuan de Austria, Hijo del Emperador Carlos V. que murió en Flandes, cerca de la Villa de Namur, à primero de Otubre del año mil y quinientos y setenta y ocho. Entrò en esta Real Casa à veinte y quatro de Mayo de mil y quinientos y setenta y nueue.

#### **En los demas Nichos.**

En los demas Nichos tienen tambien su lugar, otros Cuerpos de los Serenissimos Infantes, è Infantas, que muriendo en su niñez, se aseguraron mas altas Coronas, trocando la Cuna por el Ataud; que son: El del Infante Don Fernando, Hijo segundo del Emperador Carlos V. que murió en Madrid. Fue lleuado à Granada, de donde se trasladò à esta Real Casa, à quatro de Febrero de mil y quinientos y quatro años.

El del Infante Don Iuan, Hijo tercero del Emperador Carlos V. y de la Emperatriz Doña Isabel, que murió en Valladolid, à diez y nueue de Otubre, el año mil y quinientos y treinta y ocho. Fue trasladado a de Granada à esta Real Casa, à quatro de Febrero de mil y quinientos y setenta y quatro.

El del Principe Don Fernando, Hijo del Rey Philipo Segundo, y Primogenito de la Reina Doña Ana su quarta Mu- / **[1657, fol. 140 vº]** Muger, que murió en Madrid à diez y ocho de Otubre, de mil y quinientos y setenta y ocho. Trasládose del Conuento Real de S. Geronimo à esta Casa, à veinte de dicho mes y año.

El del Principe Don Diego, Hijo del Rey Philipe II. y de la Reina Doña Ana, que murió en Madrid à veinte y vno de Nouiembre, de mil y quinientos y ochenta y dos. Fue traído à esta Real Casa, à veinte y tres de dicho mes y año.

El de la Infanta Doña Maria, Hija del Rey Philipe II. y de la Reina Doña Ana, que murió en Madrid à quatro de Agosto, de mil y quinientos y ochenta y tres. Fue trasladado à esta Real Casa, à veinte y tres de dicho mes y año.

El del Infante Don Carlos Lorenço, Hijo del dicho Rey Philipe II. y de la Reina Doña Ana, murió en Madrid à treinta de Iunio, de mil y quinientos y setenta y cinco. Fue traído à esta Real Casa à diez de Agosto del mismo año.

El de la Infanta Doña Maria, Hija segunda del Rey Don Philipe Tercero, y de la Reina Doña Margarita, que murió en Valladolid, à primero del Março de mil y sesientos tres. Fue traído à esta Real Casa à seis del dicho mes y año.

El del Infante Don Alonso Mauricio, Hijo octauo del Rey Don Philipe Tercero, y de la Reina Doña Margarita, que nació en esta Real Casa, y murió en Madrid à diez y seis de Setiembre, de mil y seiscientos y doze. Fue traído à ella à diez y ocho del mismo mes y año.

El de la Infanta Doña Margarita Francisca, Hija septima de los señores Reyes, Philipe Tercero, y Doña Margarita, que murió en Madrid à onze de Março, de mil y seiscientos y diez y siete. Fue traído à esta Real Casa, à doze del dicho mes y año.

El de la Infanta Doña Maria Margarita, Hija primera del Rey Don Philipe Quarto, y de la Reina Doña Isabel de Borbon, que murió en Madrid à catorze de Agosto de / **[1657, fol. 141]** de mil y seiscientos y veinte y vno. Fue traído à esta Real Casa, à diez y siete de dicho mes y año.

El de la Infanta Doña Margarita Maria Catalina, Hija segunda de los dichos señores Reyes, que murió en Madrid, à veinte y dos de Diziembre, de mil y seiscientos y veinte y tres. Fue traído à esta Real Casa el dia siguiente.

El de la Infanta Doña Maria, Hija tercera de los señores Reyes, Don Philipe Quarto, y Doña Isabel de Borbon, que murió en Madrid, à veinte y vno de Iulio, del año mil y seiscientos y veinte y siete. Fue traído à esta Real Casa el dia siguiente.

El de la Infanta Doña Isabel Teresa de los Santos, quarta Hija de los Reyes, Don Philipe Quarto, y Doña Isabel de Borbon, que murió en Madrid, à primero de Nouimbre, del año mil y seiscientos y veinte y siete. Fue traído à esta Real Casa el dia siguiente.

El de la Infanta Doña Ana Antonia, Hija sexta de los dichos Reyes, que murió en Madrid a cinco de Diziembre, de mil y seiscientos y treinta y seis años. Fue traído à esta Real Casa el dia siguiente.

El del Señor Don Francisco Fernando, Hijo del Rey Don Philipe Quarto, que murió en la Villa de Isasi, à doze de Março, de mil y seiscientos y treinta y quatro. Fue traído à este Real Conuento, el Sabado Santo del mismo año.

---

**[1667, fol. 161]**<sup>2269</sup>

El de la Infanta Doña Maria Ambrosia de la Concepcion, segunda Hija de los Señores Reyes D. Felipe Quarto, y Doña Maria Ana de Austria su segunda Muger. Murió en Madrid en veinte de Diziembre del año mil y seiscientos y cinquenta y cinco. Fue traído a esta Real Casa el dia siguiente<sup>2270</sup>.

---

<sup>2269</sup> *Idem*, 1681, fol. 129vº; 1698, fol. 144vº.

El del Infante Don Fernando, Hijo quarto de los dichos Señores Reyes. Muriò en Madrid a veinte y tres de Octubre de mil y seiscientos y cinquenta y nueue. Fue traído aqui el dia siguiente<sup>2271</sup>.

El del Principe de España D. Felipe Prospero, Hijo tercero de los dichos Señores Reyes. Muriò en Madrid ya de qua / [1667, fol. 161vº] quatro años en primero de Nouiembre del año mil y seiscientos y sesenta y vno. Fue traído su Cuerpo a esta Real Casa el dia siguiente<sup>2272</sup>.

---

El del Principe Don Fernando de Saboya, Hijo del Principe Thomas, y de la Princesa de Cariñan, sobrino del Principe Fliberto, que muriò en Madrid à ocho de Iulio de mil y seiscientos y treinta y siete. Fue traído è esta Real Casa el dia siguiente, por mandado del Rey nuestro señor Don Philipe Quarto.

Estas son las Ramas del Arbol Genealogico de Austria, que cortadas de la muerte en renueuos, depositò la piedad en este Sepulcro: no llegaron à crecer tanto, que las tocasse el ayre de la malicia; embarcaronse en el mar del Bautismo, y por el agua de su pureza; llegaron al puerto de la seguridad.

Los / [1657, 141 vº] **Ataudes, y sus Llaues.**

Los Ataudes en que descansan, estàn tan ricamente adornados, que son dignas Caxas de semejantes prendas. Las llaues se guardan en el Archiuo desta Real Casa, con sus numeros, y señales, para distinguir las, y conocerlas. El trasladarlos aqui desde la Bobeda donde antes estauan; sucediò, como lo dirà el Discurso de la traslacion. Aora vamos à ver lo que ay dentro de la Puerta, que corresponde en el Descanso de la Escalera, à la deste Entierro de quien hemos hablado, porque no se quede nada por dezir, de lo que pertenece al Pantheon, para que se conozca el Real cuydado de nuestro Rey y señor Don Philipo Quarto, en disponer las cosas, con toda la perfeccion imaginable.

#### **Sacristia del Pantheon.**

Como ay tanta distancia desde la Sacristia de la Iglesia principal, hasta el Pantheon; determinò su Magestad, que esta Real Capilla suya, la tuuiesse mas cercana, y mas à mano. Hizo eleccion para esso, de la

---

<sup>2270</sup> En la primera edición de 1657, Santos debió de olvidar mencionar el entierro de esta infanta, segunda hija de Felipe IV y Mariana de Austria, fallecida el 20 de diciembre de 1654.

<sup>2271</sup> Se trata del infante Fernando Tomás Carlos, cuarto hijo de Felipe IV y Mariana de Austria, nacido en 1658 y muerto al año siguiente. El entierro lo recuerda François Bertaut en su *Diario*: «El viernes 24 [octubre de 1659], a eso de las ocho y media de la noche, llevaron el cuerpo del infantito a El Escorial. Tienen costumbre de hacer salir los cadáveres de los príncipes por las puertas de abajo del palacio, que dan al río. Vi el aparato de esa salida, que era de unos cincuenta guardias, que llevaban la lancilla a caballo, y esa lancilla es una pequeña pica con las banderolas de seda en lo alto, con Don Cristóbal de Gaviria a su cabeza. Había también un mayordomo, que era el conde de la Puebla, y algunos gentileshombres de la boca, con alrededor de treinta o cuarenta frailes sobre mulas. El cadáver lo pusieron en un cofre sujeto sobre unas parihuelas cubiertas de tisú de plata, llevadas por dos mulas todas cubiertas de caparazones de tisú de plata. En las cuatro esquinas de las parihuelas había cuatro faroles de vidrio llenos de velas. Lo llevaron de ese modo hasta El Escorial, donde el sábado por la mañana ciento cincuenta religiosos, aproximadamente, le salieron a recibir. El padre prior preguntó de quién era aquel cadáver, y el mayordomo le dijo entonces que era el del infante, y le dio una carta del rey. Lo llevaron al panteón, que es el lugar destinado para la sepultura de los reyes y de los príncipes de España. Allí el prior quiso ver el cuerpo, e hizo jurar al mayordomo que era el cuerpo del infante, como es la costumbre; de otro modo no lo recibiría» (BERTAUT [1659] 1999, vol. III, pp. 406-407).

<sup>2272</sup> Felipe Próspero, el conflicto con el guión de la Capilla, *vid.* SANTOS, 1680, pp. 197 y ss.



Pieça, que està enfrente de la Bobeda, que tiene capacidad suficiente, y preuencion, adorno y compostura, muy semejante à lo demas. Entrase por vn Callejon de diez y ocho pies de largo, y ella tiene treinta pies en quadro, solada de Berroqueño, y las Paredes y Bobeda, de mucha blancura, y luzimiento. Dàle luz bastante, vna Ventana de Mediodia<sup>2273</sup>.

#### **Caxones.**

Hazese à vn lado vna diuision como de vna Alcoba grande, donde està quatro Caxones, de bien preciosas maderas, y hechuras, con Aldabones de Bronce dorados, y à los lados dos Alazenas; en ellos se guardan los Ornamentos, y Calizes, que siruen para el sacrificio del Altar, que los ay para todas las Fiestas del año, con la diferencia de colores, que piden.

#### **Adornos.**

Sobre la Messa, que forman los Caxones, ay vn Nicho, en que està puesta vna Caxa de Euano, y en ella vn Christo de Marfil, viuio en la Cruz, de famosissima inuentua; y à los lados ay dos Espejos grandes, para que los Sacerdotes, despues de auerse mirado las almas en el Espejo, / [1657, fol. 142] jo, sin mancha., que està en medio, se miren tambien los cuerpos, para el asseo, y decencia, que pide la obra à que caminan.

#### **Pinturas.**

Encima ay tres Pinturas de Nuestra Señora. La vna es Copia del Parmesano, que llaman la Gitana, por el trage, y por la historia: Es pensamiento de lo que pudo suceder en la huida à Egypto, representada en vn campo de hermoso Pais, seruida de Angeles, à la que desterraron los hombres; tiene el rostro junto con el del Niño dormido en sus braços<sup>2274</sup>. La otra es de Guido, Imagen sola, pero bien acompañada, con la

---

<sup>2273</sup> La decoración de este espacio se realizó con posterioridad a la traslación de los cuerpos reales el 17 de marzo de 1654, el 28 del mismo mes, el prior fray Nicolás del Castillo informaba a Felipe IV: «Ahora señor, estoy tratando de acomodar bien la pieza que ha de servir de sacristía, para lo cual V. M. se ha de servir mandar se envíen, de ahí, algunas pinturas buenas para su adorno y algunas telas para los ornamentos que se han de hacer para decir misa en el altar del panteón. De todo haré una memoria y la llevaré cuando vaya a besar a V. M. sus reales pies, que será presto» y contesta el monarca: «En lo demás, aguardo a que vengais para que se ajuste todo como conviene» (ANDRÉS, 1965a, pp. 206-207). Según Bassegoda, esta operación pudo retrasarse un tanto, «y que fuera finalmente Velázquez quien en su estancia de 1656 diera forma definitiva al conjunto» (BASSEGODA, 2002, p. 147). Salvo excepciones muy dignificativas, como *La Gloria* del Greco, Santos describe estas pinturas muy sumariamente, el montaje no responde a programa alguno, ni a ninguna lógica estilística, acumulándose pinturas de pequeño formato tanto del siglo XV como del XVI y XVII. Según Bassegoda, la decoración pictórica de la sacristía del Panteón podría haber correspondido a Velázquez, según las sucesivas ediciones del padre Santos el montaje no varió, en 1755 Norberto Caimo describe once de las pinturas de la sacristía del Panteón en la capilla del Patrocinio. En 1764 Ximénez señala el desmontaje completo de la sacristía del Panteón: «Tenia esta Pieza antes el ornato de muchas Pinturas preciosas, pero advirtiendo podian deslustrarse, y perderse con la humedad, se han colocado en la Sacristía principal, y en otras partes, donde se gozan mejor y sin peligro» (XIMÉNEZ, 1764, p. 370). Según Ximénez siete pinturas se colocaron en la sacristía principal (la Virgen con Niño llamada la gitana copia de Correggio, , tres en el oratorio del prior, y dos en la celda prioral alta, no menciona ninguna en la capilla del Patrocinio, *vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 147-148.

<sup>2274</sup> Identificada con la *Virgen con el Niño*, llamada *La gitana*, copia de Correggio (óleo sobre tabla, 54,5 x 35,5 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014095, Poleró, nº 929), pintura perteneciente a la colección de Felipe II, inventariada en la Entrega sexta de 1593: «Un quadro de pintura al oillio sobre tabla, de Nuestra Señora, vestida a lo exiciano, con un Niño Jesús, con guarnición labradadora y barnizada;

velleza, y valentia<sup>2275</sup>. La otra viene de Andrea del Sarto<sup>2276</sup>; y fuera destas, por las paredes deste hueco, ay otras Pinturas, que le adornan, con mucha correspondencia, è igualdad. El Castillo de Emaus, Copia de Rubens<sup>2277</sup>. Vnas Tablas de la adoracion de los Reyes<sup>2278</sup>, y otras dos Pinturas del Nacimiento, y de la Anunciacion, Antiguas, Flamencas<sup>2279</sup>. Vn Quadro en que està pintado Dauíd, quando moço, de lindo rostro; y se conoce ser de buena mano<sup>2280</sup>. Vna Coronacion de Espinas, y vn Sepulcro del Basan<sup>2281</sup>.

### Otras Pinturas.

En lo restante de la Sacristia, están con toda curiosidad y medida, vna Imagen de Nuestra Señora, de Aluano con el Niño en los braços, y San Iuan à vn lado, de ayroso dibujo, y de viuos y agradables colores<sup>2282</sup>. Vn San Geronimo<sup>2283</sup>, y vn San Iuan Bautista, del Españoletto, Originales<sup>2284</sup>. Vna Gloria de

---

tiene de alto dos terçias y de ancho siete dozabos» (Zarco, nº 1389), Ximénez (1764) lo cita en la sacristía, y señala la existencia de otra copia en el oratorio del prior, que también cita Ponz en 1773 (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 149).

<sup>2275</sup> Esta pintura de Guido Reni descrita con imprecisión y laconismo por Santos no se ha podido identificar, gracias a Ximénez (1764), que la en la sacristía de la basílica, sabemos qué se trataba de: «Nuestra Señora con las manos puestas, como en oración: es imagen sola, pero bien acompañada con la belleza, y valentía de Guido el Boloñés» (citado en BASSEGODA, 2002, p. 149).

<sup>2276</sup> Tampoco se ha podido identificar esta pintura de la que Santos solo dice que «viene de» Andrea del Sarto, según Bassegoda podría tratarse del citado en el manuscrito de Ajuda (c. 1650) en el oratorio del prior (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 149).

<sup>2277</sup> Esta pintura se ha identificado con la copia de Rubens de la *Cena de Emaús* (óleo sobre lienzo, 55 x 67 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014575, Poleró, nº 909). Caimo (1755) lo cita en la capilla del Patrocinio, Ximénez (1764) en la sacristía, Bermejo (1820) en el camarín de las reliquias (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 150).

<sup>2278</sup> Según Bassegoda podría tratarse del tríptico anónimo flamenco hoy en el Prado en cuya tabla central se representa la *Adoración de los Reyes Magos*, en las tablas laterales, a la izquierda: *El rey David recibe a los emisarios de las Doce Tribus* y a la derecha: *La Reina de Saba ante Salomón* (c. 1515, óleo sobre tabla, 58 x 54 cm., Museo Nacional del Prado, Cat. nº 1361. Inv. Gen. nº 493). Identificación posible ya que Ximénez (1764) lo describe con detalle en el oratorio del prior (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 150). Pintura recientemente atribuida al Pseudo-Blesius (*vid.* MENA MARQUES, 2014, p. 66).

<sup>2279</sup> No identificadas, Caimo (1755) las cita en la capilla del Patrocinio (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 151).

<sup>2280</sup> No identificado, Ximénez (1764) lo describe en la sacristía, también Ponz (1773), y Ceán (1776) que precisa que David llevaba el arpa (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 151).

<sup>2281</sup> La coronación no se ha localizado, el sepulcro podría ser el *Descendimiento* de Jacopo Bassano (óleo sobre pizarra, 24 x 20cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014406, Poleró nº 911), Bermejo (1820) lo cita en el camarín de las reliquias (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 152).

<sup>2282</sup> Esta pintura se ha identificado con la *Virgen con el Niño y San Juan* de Giovanni Francesco Romanelli (óleo sobre cobre, 42,5 x 33 cm., PN, RMSLE, Inv. nº 10014627). Caimo (1755) lo menciona en la capilla del Patrocinio, Ximénez (1764) en la sacristía como «de la escuela de Aníbal»; Ponz es el primero en atribuirlo a Romanelli (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 153).

<sup>2283</sup> Este *San Jerónimo* que Santos atribuye a Ribera no se ha identificado, Caimo (1755) lo cita en la capilla del Patrocinio, Ximénez (1764) en la celda prioral alta (*vid.* BASSEGODA, 2002, p. 153).

<sup>2284</sup> A partir de la segunda edición de 1667, Santos menciona y describe extensamente esta pintura en el átrio de los capítulos (*vid.* SANTOS, 1667, fol. 69vº. *Idem*, 1681, fol. 57vº; 1698, fol. 72vº ) incluyéndola entre las pinturas donadas por Felipe IV, señala que «mandò su Magestad [se entiende Felipe IV] se pusiesse aqui, porque se goza mejor, y tiene mas al caso la luz». El hecho de que en todas las ediciones siguientes siga mencionando la pintura en la sacristía del Panteón, hace pensar en que se colocó allí una copia, probablemente la misma que Ximénez menciona en la sacristía del coro: «un San Juan Mancebito, alegre y risueño, con el Cordero en los brazos: Copia de la famosa Pintura de Joseph de Rivera, que está en las Salas de los Capítulos» (XIMÉNEZ, 1764, p. 136). Según Bassegoda la copia podría ser el ejemplar conservado en el monasterio, que hoy cuelga en el capítulo del Vicario, como anónimo español del siglo

Dominico Greco, de lo mejor que èl pintò, aunque siempre con la dessazon de los colores: mas aqui tiene disculpa, que para pintar la Gloria de Dios, no es facil hallarlos acà acomodados; pues los mas viuos, no pueden llegar à significar la fuerça de aquella Magestad suprema, ni vista, ni oyda de los hombres. De ordinario llaman à este Lienço, la Gloria del Greco, por vn pedaço de Gloria, que se vè en lo superior: mas tambien en lo inferior, se vèn à vn lado el Purgatorio, y el Infierno, con los habitantes de su fuego, y condenados: y à otro la Iglesia Militante, cuyo copioso numero de Fieles, se muestra pu es- / [1657, fol. 142v<sup>o</sup>] puesto en oracion, leuantadas las manos, y los ojos al Cielo, y entre ellos Philipo Segundo, que se conoce en su Retrato; y en medio desta Gloria, està el nombre de IESVS, à quien adoran los Angeles humillados; y juntando esta adoracion, con la que en la tierra le està dando los hombres; y singularmente este Prudentissimo Rey, siempre rendido à la Alteza de semejante Nombre; podemos dezir al mirar al otro lado al Infierno, y Purgatorio, rendidos de la misma forma, que quiso significarnos aqui el Artifice, aquello de San Pablo: *In nomine te su omne genu flectatur Caelestium, Terrestrialium, & Infernorum*. Ella es vna historia executada con toda excelencia; el acierto del dibujo ya es muy conocido en el Autor, y aqui lo muestra en el gusto de las posiciones, y habitudes elegantes, que tienen las Figuras, con propiedad y desahogo, sin que las confunda la multitud<sup>2285</sup>.

Siruen tambien à la compostura desta Pieça, en quatro Laminas quatro Floreros del Mario, repartidos en buena correspondencia<sup>2286</sup>. Y otros dos Quadros; vno de Nuestra Señora con el Niño, y San Iuan<sup>2287</sup>; y otro de la Adoracion de los Reyes<sup>2288</sup>. Vltimamente, al salir està vn Descendimiento de la Cruz, Copia de Daniel<sup>2289</sup>, à quien corresponde vn Crucifixo Original de Alberto<sup>2290</sup>, y en medio vna Creacion del Mundo, del Bruges; iguales en lo grande del estudio<sup>2291</sup>. A los lados ay dos Imagenes de Nuestra

---

XVII (Poleró nº 95), planteando la identificación provisional del original de Ribera con un *San Juan Bautista* en colección particular de Ginebra (130 x 101 cm.), *vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 153-190.

<sup>2285</sup> Esta es la pintura de la sacristía del Panteón que Santos describe más extensamente, se trata de la célebre *Gloria* del Greco, aún hoy en el monasterio (óleo sobre lienzo, 140 x 109,5 cm., PN, RMSLE [Capítulo del Vicario] Inv. nº 10014683, Poleró nº 62). Santos parece ser la primera fuente que describe la pintura en El Escorial, seguramente formó parte del grupo de nuevas pinturas traídas de Madrid a las que aludía el prior fray Nicolás de Madrid en su carta, antes citada, del 28 de marzo de 1654. Caimo (1755) la sitúa en la capilla del Patrocinio, a la izquierda, encima del altar; Ximénez (1764) lo cita en la celda alta del prior, fue una de las pinturas salvadas por Miguel Nápoli, figurando en la relación de «Quadros aforrados» en 1810 (*vid.* BASSEGODA, 2002, pp. 153-154).

<sup>2286</sup> Citados por Caimo (1755) en la capilla del Patrocinio, no se han identificado, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 154.

<sup>2287</sup> No identificado, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 154.

<sup>2288</sup> No identificado, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 154.

<sup>2289</sup> Esta pintura, atribuida por Santos a «Daniele» se entiende Volterra, se ha identificado con el Descendimiento de Alessandro Allori (óleo sobre cobre, 70 x 54 cm., Museo Nacional del Prado, Cat. nº 511, Inv. Gen. 461, transferida en 1837), identificación posible gracias a la detallada descripción de Ximénez (1764), el cual sitúa la pintura en el oratorio del prior, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 155.

<sup>2290</sup> Identificada con el *Calvario* anónimo, de un seguidor de Van der Weyden (1515, óleo sobre tabla, 47 x 31 cm., Museo Nacional del Prado, Cat. nº 1886, Inv. Gen. nº 466, transferido en 1837), *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 155. La atribución a Durero que da Santos se explica porque en la base de la cruz, junto a la fecha, figura el famoso anagrama del pintor.

<sup>2291</sup> Esta pintura se ha identificado con *El Paraíso con los cuatro elementos* de Hendrick de Clerck y Denis Van Alsloot (óleo sobre cobre, 58 x 74, Museo Nacional del Prado, Cat. nº 1409, Inv. Gen. nº 445), lo

Señora, con el Niño dormido en los braços, y corridos vnos Velos delante, por donde se permite la vista de entrambas; y están de tan buena imitacion los Velos, que los llegan à tirar muchos, sin persuadirse à que son fingidos, hasta que los desengaña la experiencia<sup>2292</sup>. Desuerte, que son veinte y cinco en todas, las Pinturas, que repartidas por la Sacristia, adornan su capacidad. Cada vna dellas podia ser motiuo à mas detenida ponderacion; mas para conocer su valentia, baste auer dicho sus Autores, aora, y siempre celebrados; que fuera nunca acabar, hazer en todas el reparo que piden sus primores, y pensamientos.

Por / [1657, fol. 143] [Assientos.] Por el contorno de esta Pieça, ay tambien assientos de respaldar, muy bien labrados; y todo junto haze, que para el ministerio tenga la preuencion, comodidad, y adorno suficiente; con que quanto pertenece à esta Real Capilla del Pantheon, se vè muy bien dispuesto, y acabado.

---

describe Caimo (1755) en la capilla del Patrocinio; Ximénez (1764) en la sacristía; Bermejo (1820) en el camarín de las reliquias, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 156.

<sup>2292</sup> Pinturas no identificadas, *vid.* BASSEGODA, 2002, p. 156.

TRASLACION / DE LOS CVERPOS / REALES / AL PANTHEON./ CORONA/ DE ESTA  
MARAVILLA,/ ENTIERRO DE LOS CATHOLICOS / MONARCHAS DE ESPAÑA\*.

DISCVRSO I.

**Preuenciones que se hizieron para la Traslacion.**

VISTO Hemos ya la grandeza, y magestad del Sepulcro de los Reyes Catholicos de España, y Principes de la Casa de Austria, con sus adornos, y riquezas. Ahora resta, que veamos el suceso de la Traslacion de los Cuerpos Reales, y la pompa de aquel dia, vnico en el mundo, raro por lo grande, y grande por quien le diò el luzimiento, con lo ardiente de su zelo, para que fuesse el mayor de la admiracion.

**Lo que durò la obra del Pantheon.**

Acabòse la obra del Pantheon à los vltimos de Febrero, del año de mil y seiscientos y cinquenta y quatro, auindose comenzado en el de mil y seiscientos y diez y siete; aunque lo precisso que durò, fueron nueve años; y dispuesta, y compuesta, como hemos visto su Fabrica; assumpto raro del poder, y gloria de los loables assumptos: deter- minò [fol. 144 vº] minò su Magestad, se trasladassen los Cuerpos Reales de sus Altos Progenitores, à este Sepulcro, fabricado por su atencion en quanto pudo, à medida de sus grandezas, y medido por su respeto, y obediencia al igual de su Soberania.

**Aguilas donde Anidan. Iob. 39. d. 28.**

---

\* Se trata de la última parte de la *Descripción* del padre Santos, actúa de colofón de la descripción del Panteón y de todo el edificio, broche en el que convergen los significados y funciones del monumento. La *Traslación*, pertenece al género concreto de las descripciones de solemnidades y constituye por sí misma un libro dentro del libro. Santos narra los acontecimientos ejemplares en función de su contingencia temporal y cronológica, de forma similar a como procede en la *Quarta parte de la Historia de la Orden*, por eso incluye también transcripción completa de documentos. La traslación se compone de cinco discursos: en el primero refiere lo que duró la obra y los preparativos dispuestos por los jerónimos antes de la llegada del rey, siguiendo en todo sus recomendaciones, especial protagonismo adquiere en este punto el descubrimiento de la incorruptibilidad del cuerpo de Carlos V. El discurso II relata la consagración del altar por el patriarca de las Indias, don Alonso de Guzmán el Bueno, el 14 de marzo de 1654, sigue la descripción del montaje funerario de la basílica: túmulos debajo del cimborrio, blandones, candelero y atril, todo ello ilustrado en grabados. Continúa con la llegada de Felipe IV y su primera visita al Panteón terminado el 16 de marzo de 1654, sigue la exposición pública del cuerpo incorrupto del emperador. El discurso III relata propiamente la ceremonia pública de traslación de los cuerpos reales desde la bóveda debajo del altar mayor hasta los túmulos situados en la basílica. El discurso IV aborda la traslación definitiva al Panteón, traslación íntima en la que solo actúan los jerónimos. El discurso V refiere los sufragios y memorias que se celebraban cada día en el monasterio por los difuntos. Concluye la *Traslación*, y con ello todo el libro, con la evocadora y conmovedora *Oración fúnebre* pronunciada por fray Juan de Avellaneda, predicador jerónimo de Felipe IV.

Solo èl intentará ajustar, y disponer semejante Nido à tan Nobles Aguilas, para su descanso, que estas le ponen siempre en lo arduo, y dificultoso de las alturas, y en lo mas descollado de los Montes: y solo èl llegara à conseguirlo de la manera que se vè en esta Vnica Marauilla del Mundo, haciendo fuesse lo mas alto de su Monte artificioso. Apenas le vio acabado, quando quiso (digamoslo assi) que bolassen à su eminencia, sacándolas de la estrecha Bobeda, donde las tuuo el deposito, desde el tiempo de Philipe Segundo; que el ardor generoso, de quien se mostrò tan Hijo de la entereza Catholica de sus Padres, à esto encaminaua siempre sus deseos; y mientras mas cercanos à la consecucion de su fin, se aumentaron mas. Tuuolos tan grandes, de llegar à ver este dia, como si huuiese de ser el de sus mayores felicidades; pero que mayor felicidad, que dexar en el Orbe perpetuados sus aplausos, con el cumplimiento de tan honrosos deseos.

#### **Cartas de Philipo IV<sup>2293</sup>.**

Significòlos en muchas ocasiones con toda viueza; entre otras, auiendole dado à su Magestad noticias el Prior Superintendente, por vna Carta, de que ya la Obra estaua muy cerca de acabarse; le

---

<sup>2293</sup> Se refiere Santos a la correspondencia de Felipe IV con fray Nicolás de Madrid, en una carta sin fecha publicada por Gregorio de Andrés, que cabría situar en febrero de 1654, preguntaba el jerónimo el orden de la la traslación y el modo de proceder: «[...] si el altar del panteón se ha de consagrar antes o después del día de la traslación, porque el mismo día no será posible, respecto de tener que hacer mucha esta función [...] cuando se ha de bendecir la pieza del panteón y los sepulcros, dónde se han de colocar los cuerpos de todas las personas reales [...] si estarán los cuerpos reales para llevarlos a los túmulos antes de vísperas, prevenidos en una mesa, en la pieza de junto a la sacristía [antesacristía], donde siempre se hacen las entregas, o si se sacarán de la misma bóveda donde ahora están; y lo primero parece más a propósito por la estrechura grande de aquel lugar [...] si se han de poner algunos bancos cubiertos donde se sienten los grandes que se hallaren presentes en los divinos oficios, y dónde se pondrán»; a lo que constesta el rey: «Vos habeis de celebrar, pues deseo que esta función se haga devota y caseramente, pues para ser con ostentación, era necesario mover mucho [...]» (ANDRÉS, 1965a, pp. 202-203). El 4 de marzo de 1654 escribe fray Nicolás de Madrid: «Para elevar, señor, los cuerpos reales será menester por lo menos veintiocho personas, y siete para llevar delante las coronas con sus almohadas (como se acostumbra siempre que se entierra o deposita alguna persona real en esta casa) V.M. se servirá de disponer cómo se ha de hacer esto y mandarme avisar para que yo esté en todo prevenio con tiempo»; a lo que contesta el rey: «Para llevar los cuerpos irán mis criados, y si no fueren bastantes les ayudarán algunos religiosos. Y para tomar resolución en lo que toca a las coronas, me avisareis luego quién las suele llevar, cuando se entierra en esa casa algún cuerpo real, si es cosa asentada hacerla con todos y en dónde la toman» (ANDRÉS, 1965a, p. 204). El 6 de marzo de 1654 escribe el jerónimo: «»[...] todos los religiosos de esta casa nos acordamos muy bien que siempre que se trae algún cuerpo real a enterrar, cuando se lleva a la bóveda, acabados los oficios, va un caballero de los que vienen acompañando con la almohada y la corona, y está siempre junto al cuerpo real hasta que se hace la entrega; y ésta hecha, el cuerpo se lleva a su lugar, y uno de los padres sacristanes toma la corona y la lleva a la sacristía. Quién sea quien le toca este ministerio no hay nadie que se acuerde porque no han hecho en esto reparo; lo que un religioso dice tiene muy en la memoria es que, cuando se entregó el cuerpo del príncipe Filiberto, llevó la corona don Francisco de Cardona, que era el principal que le venía acompañando. Tambien se ha reconocido aquí, en la librería que en las honras que se hicieron en Flandes al emperador Carlos V, nuestro señor, la llevó don Antonio de Toledo, prior de León. Y en las que se hicieron al serenísimo archiduque Alberto en presencia del señor don Felipe II, la llevó el conde de Gomaleno»; a lo que contesta Felipe IV: «Esta traslación de los cuerpos que se ha de hacer ahora, no es entierro, y así parece que da lugar para inhibirla; particularmente siendo siete los cuerpos que se mudan juntos, con que sería necesario que así hubiese muchos grandes y caballeros si con todos se hiciese la ceremonia de la almohada, y se frustraría mi deseo de hacer esta función devota y caseramente, y así se podrá excusar las almohadas y coronas, teniéndolas puestas desde antes en los túmulos; así se ejecutará» (ANDRÉS, 1965a, pp. 205-206).

respondiò su Magestad: *Mucho me alegro, de que ya estè tan à los fines vna Obra tan Insigne como esta; y no dudo, que al plaço deseado, este todo dispuesto con toda perfeccion.* Y en otra le dixo: *Ya deseo ver este Dia, pues en fin, se colocarán los Huessos de mis Gloriosos Antecessores à parte, donde estèn con la decencia, que les es deuida.* Y à este modo, todas las Cartas en que le encargaua la diligenica, eran vn traslado de las Reales ansias de su Pecho, y vna enseñanza de Christianos Principes, en la veneracion à sus Mayores.

### **Dia que eligio.**

Eligiò el Dia para el Acto mas nueuo, y mas exemplar, que han conocido las Edades, que fue el diez y siete de Março [1657, fol. 145] Março del mismo año de mil seiscientos y cinquenta y quatro, martes de la quarta semana de la Quaresma: Y determinando hallarse presente, dispuso, y tratò muchas vezes con el Prior, ya de palabra, y ya de escrito, del modo que se auia de tener en la traslacion, quando se llegasse el tiempo; y de las preuenciones que se auian de hazer; y suponiendo, que esta funcion no queria que fuesse ruidosa, ni de aquellos aparatos, cuya nouedad mueue los concursos de las gentes, sino muy caseramente celebrada sin essas publicidades: le diò orden de todo lo que se auia de obrar para mayor acierto, y decencia, considerando, y preuiniendo el suceso, con todas sus circunstancias.

### **Ordenes que diò.**

No le pareció à proposito, que en la Iglesia principal para esta accion se leuantasse Tumulo, donde se pusiessen los Cuerpos, mientras se celebrauan los Oficios, de la Fabrica, grandeza, y altura con que se erigen otras vezes en diuersas partes; que aguardandoles para su morada vn Entierro tan sublime, como el del Pantheon, era sobrada essa diligencia. Solo quiso, que se dispusiessen en medio del Templo cinco Tumbas, con toda proporcion, adorno y magestad, à la manera que se ponen en esta Casa, quando hazen las Honras de los Reyes; que sin faltar en la autoridad, tienen siempre religiosa, y noble ostentacion. Acordò tambien, que se reconociesen, y mirassen los Ataudes, para renouarlos, y ajustarlos à las Vrnas; y porque se supiesse, que Cuerpos se auian de colocar en el Pantheon, y los que auian de ponerse en la otra Bobeda: señalando los Nichos, y las Vrnas, y preuiniendo las ceremonias, y casos; no solo para este dia, sino para despues quando se ofreciesse traer algun Cuerpo Real: le escriuiò al Prior de su misma mano, dandole instruccion de todo, en esta Carta, llena de atenciones, y piedades. [1657, fol. 145v<sup>o</sup>]<sup>2294</sup>

### **Carta piadosissima de Philipe Quarto.**

*SIENDO La intencion del Rey mi señor, y mi abuelo, quando edificò essa Real Casa, dirigirla toda al culto Diuino ya que estuuiesse con entera decencia colocado en ella Nuestro Señor: tambien quiso que fuesse alli su Sepultura,*

---

<sup>2294</sup> Santos en la *Quarta parte* señala que Felipe IV eligió para la translación el 17 de marzo de 1654: «Martes de la Quarta Semana de Quaresma; y determinando hallarse presente a esta funcion, le diò orden al Prior de lo que para ella deuia prevenir. Acordòse se reconociessen los Ataudes primero, para renovarlos, y ajustarlos a las Vrnas; y que para esse dia, en el Templo de aquel Real Monasterio, se dispusiesen cinco Tumulos, para poner en ellos los Cuerpos Reales, mientras se celebrassen los Oficios, à la manera que quando ay honras, ò Aniuersarios, que siempre se hazen con Religiosa, y Real autoridad en aquella Marauilla, sin necesitar de otros aparatos, ni demonstraciones para la obstentacion, y Magestad. Señalò y nombrò al Prior mismo, para que celebrasse en aquel dia: y gustò se encomendasse el Sermon al Reuerendissimo Padre Maestro Fray Iuan de Abellaneda, su Predicador Insigne, honrrando à la Orden de S. Geronimo en vna y otra Eleccion, y queriendo, que todo fuesse suyo en acto tan grande, aunque auia otros pretendientes» (SANTOS, 1680, p. 179).

la de sus gloriosos Antecessores, y la de sus Sucessores, pero no dexò señalado competente sitio para este fin, diziendo: Que èl auia hecho habitacion para Dios solamente, que su Hijo, si quisiessse, la haria para sus Huessos, y los de sus Padres. Obedeciòle el Rey mi señor, y mi Padre, disponiendo la Fabrica graue y magestuosa del Pantheon; y dexandola muy adelantada, antes de su temprana muerte: à mi en esta obra solo me ha tocado rematar, y perficionar la insinuacion de mi Abuelo, y la execucion de mi Padre, adelantandola hasta su fin, y procurando luzirla, si no todo lo que se deuiera, alomenos lo que se ha podido, para que sea decente morada de tales Habitadores; y auriendose fenecido, ya llega el tiempo de trasladar à ella los Cuerpos, que dixè adelante, para lo qual me ha parecido aduertiros lo que se sigue.

El dia en que se ha de celebrar esta funcion, à que yo, placiendo à Dios, me hallarè: la forma, y modo, como se ha de hazer, y el que se ha de guardar en subir los Cuerpos à las Vurnas, despues de su colocaci3n publica al Pantheon: tengo ya comunicado con vos Fr. Nicolas de Madrid diferentes vezes, assi por escrito, como de palabra; con que en esta parte no ay mas que dar execucion à lo acordado. Los que se han de poner en ellas, han de ser, el del Emperador Carlos Quinto; de la Emperatriz Doña Isabel su Muger; de Philipe Segundo; de la Reyna Doña Ana; de mi Padre; de mi Madre; y de la Reina Doña Isabel, mi muy amada Muger. El del Emperador ha de estar en la Vrna superior del Nicho de la parte del Euangelio, [1657, fol. 146] gelio, mas inmediato al Altar; y el de la Emperatriz, en la que corresponde a esta, a la parte de la Epistola; los demas se han de ir colocando en las de los mismos Nichos, baxando por sus grados, assi los Varones, con sus Mugeres, con que vendrán a quedar vno enfrente de otro, diuidiendolos solo el Altar. [al margen: «Vrna que eligi3 para si este Gran Principe»] La Vrna inferior del Nicho, de la parte del Euangelio, viene a quedar desocupada; la qual señàlo para mi, para quando Dios quisiere lleuarme desta vida, pues vendrè a estar debaxo de mis Mayores, y enfrente de mi Esposa; lugar verdaderamente a proposito, para quien los ha venerado con tanto rendimiento como yo, y amándola à ella tan de veras. Estos son los Cuerpos, que aora se han de trasladar al Pantheon; pues oì dezir a mi Padre, quando le empeçò, que solos auia de serlos de los Reyes propietarios desta Corona, y de las Reinas de quienes huuiessen quedado sucessores; y con los que adelante fueren entrando de esta calidad, se guardará la misma orden, y distribucion en los otros Nichos. Los demas que oy estan en la Bobeda, se han de acomodar en la que se ha preparado para ellos, dentro de la Puerta principal del Pantheon, executandose en secreto, por solos los Religiosos, la noche antecedente al dia de la traslacion publica. [al margen: «Disposicion de la entrega»] En los Entierros, que hasta agora se han hecho en essa Casa, la entrega de los Cuerpos, suele ser en la Antesacristia; la qual de aqui adelante, se hará en el mismo Pantheon y alli se fenecerà todo el Oficio, según el Ceremonial, haziendo quenta, que aquel Cuerpo queda en su Sepulcro; pero despues a vuestras solas (supuesto que es forçoso, que el olor del Cagauer embarace a los que entraren en aquèl sitio) le pondreis en alguna parte reseruada de aquellas Bobedas, que estan dentro de la primer Puerta, hasta que no ofenda; y entonces se passará reseruadamente a la Vurna que le tocare, siguiendo el orden que digo arriba pero el nombre se pondra en ella, en haziendose la entrega. La misma forma se ha de seguir con los Cuerpos, que no han de quedar en el Pantheon; pero en acabándose la entrega, se lle- [1657, fol. 146 vº] uarán luego inmediatamente al sitio, que tienen señalado, donde se darà fin al Entierro. Esto es lo que parece conueniente se execute, ahora, y en lo venidero, pues es conforme a la voluntad de mi Padre; y assi se guardará esta orden, en los Archiuos de essa Casa, para que en todo tiempo conste della, y se vea, que assi como le obedeci puntualmente quando



*viuia, lo hago tambien, aun despues de su muerte, dando fin a vna obra, que tanto deseò ver acabada: y colocando en ella sus cenizas, y las de mis Abuelos. Dada en Madrid à doze de Março de mil y seiscientos y cinquenta y quatro.*<sup>2295</sup>

#### **Executanse los ordenes de su Magestad.**

No tiene clausula, que no sea digna de grauar en la perpetua memoria de los siglos, para que en todos ellos se aclame, y venere el cuydoso zelo de Hijo tan obediente, y de tan Catholico Principe. Atendiendo, pues, à estos ordenes, y à otros que auia dado su Magestad, acerca de la Consagracion del Altar de la Capilla Real del Pantheon, (porque no perdonasse nada su prouidencia) se fue executando todo, conforme à su disposicion, para que antes que llegasse el dia, se viessen todas las cosas preuenidas, y todas las circunstancias efectuadas, sin salir, ni exceder de sus Reales Decretos. Empleòse en la execucion dellos, el Prior, con la religiosa lealtad, afecto, y rendimiento, con que siempre procurò el gusto de su Rey; cumpliendo con presta diligencia, sus deseos, como se los auia cumplido, en dar fin à tan admirable Fabrica, sin las dilaciones, que pudiera tener en otras manos; y porque se entendiesse la noticia y el gozo, à los Religiosos, que esperauan con afecto esta traslacion: diò quenta à todos de lo decretado por su Magestad, à cuya obediencia, qualquiera dellos quisiera ser el primero; que tienen muy viua en el alma la rendida veneracion, à Monarca tan amable, y que los obliga con tantos fauores.

#### **Ataúdes que se hizieron.**

Hizieronse siete Caxas ajustadas à la capacidad de las Vrnas, adornadas y vestidas con toda decencia; porque los Ataúdes antiguos eran desproporcionados, y ya la antigüedad los tenia deslucidos<sup>2296</sup>; y vn dia, juntando el Prior à los [1657, fol. 147] los Diputados, y al Sacristan mayor, y à otros Monges de los mas ancianos deste Real Conuento, se fue con ellos à la Bobeda antigua, donde estauan los Cuerpos de los Reyes, para que se diesse principio à los ordenado.

#### **Hallase entero el Cuerpo de Carlos V<sup>2297</sup>.**

---

<sup>2295</sup> La carta de Felipe IV también la incluye Santos en la *Quarta parte, vid*, SANTOS, 1680, pp. 179-180.

<sup>2296</sup> Santos en la *Quarta parte*: «El Prior cuidò con gran desvelo de ir executandolo todo, conforme à su Real disposicion; y lo primero, fue hazer siete Ataúdes nuevos ajustados à la capacidad de las Vrnas (que en los antiguos no podian caber, y estaban ya deslucidos) para mudar à ellos los siete Cuerpos Reales, que su Magestad auia señalado para colocarse en el Pantheon» (SANTOS, 1680, p. 180).

<sup>2297</sup> El 21 de enero de 1654 informa fray Nicolás de Madrid a Felipe IV: «Antes de ayer, señor, entré en la bóveda con el sacristán mayor solamente y otros religiosos para poner en los ataúdes nuevos los cuerpos reales con las andas y tafetanes que llevana prevenidos par este efecto, y comenzando por el del glorioso emperador Carlos V, le hallamos, después de 96 años de muerte, que no le faltaban ni las uñas de los pies; y con unas tohallas, puesta una con toda la reverencia posible por la cabeza, y otra por los pies le levantamos entero sin moverse hueso alguno, y le sacamos de entre mucha tierra en que estaba en el ataúd de plomo (que con el tiempo casi todo estaba deshecho y consumido) y le pusimos en el nuevo. Caso digno de toda consideración, y sin duda más que natural, principalmente reparando, como reparamos, que hasta unas hierbas con que le enterraron, están con color y fragancia, y se conoce muy bien ser de tomillo, y que sirvieron de aromas para embalsamar este cuerpo bienaventurado. Digo esto a V.M. sucintamente para que sepa lo que ha pasado, que el negocio mirado con la debida atención y refrescando la memoria de su vida y muerte y otras circunstancias, es sin duda digno de mayores reparos»; a lo que contesta el rey: «Heme alegrado infinito con estas noticias, pues se reconoce con ellas que ha premiado Ntro. Señor a este glorioso y gran Príncipe con lo más que puede darle; pero él con sus hazañas (encaminadas todas al aumento de la religión católica) mereció infinito para con Dios y a nosotros nos dejó tal ejemplo, que a mi ver, será imposible que nadie le siga. Ya deseo ver este día,

Entraron preuenidos de luzes, à aquel lugar todo lleno de desengaños: examinaron, y vieron los Ataúdes; y al tiempo de sacar los Cuerpos, para depositarlos en los nueuamente preuenidos, abriendo con toda reuerencia, primero el de Carlos V, rara cosa, y digna de eterna admiracion ! le hallaron entero, despues de nouenta y seis años de difunto; y tan cabal, que mirandole con mucha atencion, y respeto, no echaron menos en la siempre Heroyca composicion de su Cuerpo, cosa que fuesse considerable. El rostro tan formado, que por la Phisionomia parece se podia conocer el alto Iuizio de que le dotò el Cielo; ancha la frente, capaz de tantos Laureles; enteros los ojos; poblada la barba, que hizo temblar tantas vezes la de los enemigos de la Iglesia. Fuerte y estendido el pecho, en denotación de su valor inuencible, de su coraçon valiente; inflexibles y poderosos los braços, que fueron defensa de la Fè, estendidos à la conseruacion de su verdad Catholica: y todos los demas miembros, tan libres de la corrupcion, que hasta las mismas viñas de los pies, y de las manos (con auer padecido viuiendo tanto de la enfermedad de la Gota) se tenian intacta su entereza, solo la nariz le faltaua vn poco. La carne reuenida y enjuta; el color escondido y ofuscado, con alguna tierra, ò cal, que deuieron echar en la Caxa, en que en el Conuento de S. Geronimo de Iuste estuuu catorze años y mas, debaxo de la Grada del Altar mayor; y les aumentò la ponderacion, ver, que la Caxa estaua deshecha con el tiempo, y sus accidentes del tiempo. Quedaronse todos absortos y pasmados con semejante vista; porque aunque conocian, que la conseruacion de vn Cuerpo difunto, podía originarse de causas naturales, piadosamente juzgauan, que en este eran las causas mas superiores, y eleuadas. [1657, fol. 147 vº]

#### **Causas que preseruan de la corrupcion.**

Bien pueden las Sales, Vnguentos, Aguas, y Balsamos, con que suelen vngir los Cadaueres de los poderosos, reseruarlos de la corrupcion por largos tiempos; la experiencia de muchos lo declara, por la calidad preseruatiua que tienen essas causas; y por la disposicion que hallan en ellos, para hazer su efecto; que faltando esta, por mas que los procuren vngir, siempre se corrompen. Mas si concurre con la virtud de los agentes, la disposicion de los sujetos, duran y permanecen, à medida de su eficacia. Despues de mil y trecientos años, refiere auerse hallado entero vn Cadauer, en tiempos de Alexandro VI. à fuerça de essas diligencias, y preuenciones; y con ellas pretendian los Egypcios perpetuarse tanto como sus Pyramides, y fortissimos Sepulcros, que leuataron para immortal memoria de la posteridad; [«Raph. Volat. Egypcios, su vso. Herodoto»] mas ya, ni la memoria ha quedado de sus Cadaueres, ni de sus Sepulcros mas que las ruinas. Puede prouenir tambien la perpetuidad, del temperamento y naturaleza particular del Cadauer, y de la condicion de la tierra en que està sepultado; pero vltimamente se vienen à resolver; que esse temperamento y condicion, puede seruir para defenderse mas tiempos de semejantes accidentes; mas no para excluirse dellos con total duracion. [Prouidencia Diuina. Thom. Bocc. I. 15. c. 7.]

Solo la prouidencia de Dios puede de essa manera conseruarlos, que comunica muchas vezes à los de los Santos, las propiedades de los Cuerpos Celestes: y fauorecidos con tan alto priuilegio, gozan essenciones de la corruptibilidad, al abrigo de su infinito poder, sin que los dañen los tiempos, ni las

---

pues en fin, se colocarán los huesos de mis gloriosos antecesores a parte donde están con la decencia que les es debido» (ANDRÉS, 1965a, pp. 199-200).

continuas injurias de sus elementares inuaciones les toquen en vn cabello tan solo [**Lucae 21. d. 18**]; que quien hablando de Christo Señor Nuestro, Cabeça de la Iglesia, dixo, que no auia de ver la corrupcion: tambien quiso da à entender, que auian de participar los miembros esse priuilegio. [**Psalm. 15. V. 10. Acta. Ap. c. 2. v. 31.**] Innumerables son los exemplares, que en las Reliquias, y Cuerpos de los Santos comprueban esta verdad; que como viuiendo siruiendo al immortal, y eterno Dios; muriendo quedaron consagrados à la immortalidad, y duracion eterna. [**1657, fol. 148**]

#### **Virtudes de Carlos V.**

Pues como los que mirauan este Cesareo Espectaculo, religiosamente atentos refrescauan la memoria de la vida de Principe tan grande, de lo incontrastable de su fee, de lo ardiente de su zelo, de lo justo de sus aficiones, de los crecido de sus virtudes, de lo magnánimo de su coraçon, aun con sus mismos enemigos, y de todas las demas Reales, y Diuinas prendas, con que le enriqueciò la gracia, para que fuesse Espejo de Catolicos Monarcas, y Emperadores; y vltimamente de aquella resolución heroyca, con que despues de vencer al mundo, quiso vencer al Cielo, renunciando Coronas, y Purpuras, y pisando Imperios para pisar Estrellas en mas espaciosos Señorios: retirandose à vn Conuento, para acercarse mas à la Gloria, viuiendo entre los Monges, para asegurarse con la execucion de sus santos exercicios, el viuir entre los Angeles, como despues de su muerte lo assegurò vna reuelacion que se guarda en los Archiuos desta Casa: piadosamente arguan, que este efecto raro de su permanecer, podia ser premio de su viuir, concedido de la Diuina prouidencia, como à los otros, que por sus virtudes, se ganaron priuilegio de Cuerpos Celestiales. Y esto hazia mas fuerça, que lo que discurrían por las causas naturales; que al buscar, y inquirir, si las podia auer aqui, no hallauan ninguna tan virtuosa, y eficaz, que pudiesen atribuirle tan prodigiosa operacion; ni en el temperamento del Cuerpo, que auia sido en la vida tan combatido de achaques, y singularmente de la Gota: Ni la calidad de la tierra, en que estuuò sepultado; que solos fueron catorce años; y son muchos los que faltan hasta nouenta y seis, en que es forçoso buscar otro principio.

#### **Como lo enterraron.**

Fuera de esso, se acordauan los que auian leído la historia de su muerte: que fue voluntad del Cesar, al pasar desta vida en Iuste, que sin abrir su Cuerpo, ni tocarle, embuelto en vnas sabanas y lienços, le pusiesen en vna Caxa, y desta suerte le enterrassen. Por otra parte veían, que aquí no tenia señales de embalsamado, sino es con los Balsamos, que vsan los Monges en la soledad, y desierto, que son las yeruas olorosas del campo; vnos [fol. 148 vº] vnos Tomillos eran los que adornando el Ataud, acompañauan el Cuerpo, y se estauan tan en la vieveza de su agradable olor, como pudieran por la Primavera; buena señal, de que aquel Cadaver no les auia hecho mala compañía, con accidentes que corrompiesen su fragancia; con que solo quedaua el inclinarse à creer (dexando en su fuerça la verdad) que semejante prodigio parecia obra de muy alta determinacion, y efecto de superior causa; y que dado que fuesse successo natural, era de los raros que caben los limites de la naturaleza. Solo para morada deste marauilloso Cuerpo, podia auerse erigido la Fabrica del Pantheon.

#### **Disposicion de los Cuerpos, para la Traslacion.**

Al fin, sacandole del Ataud antiguo con toda veneracion, le pusieron en la Caxa nueva, aliñada, y compuesta, que le competia; y lo mismo se fue haciendo con los otros seis Cuerpos Reales, señalados por su Magestad, dexadolos sobre vnos bancos, vestidos de ricas Alfombras, en el orden, y disposicion, que auian de estar para trasladarlos, quando llegase la ocasion. Salieronse de la Bobeda, llenos de alegria, ponderando siempre la entereza del Cuerpo del Emperador; y juzgando darle vn buen rato à nuestro Gran Monarcha, con las noticias de tan rara inuencion, le escriuiò el Prior todo el suceso; à que respondiò, de su mano propia, lo que se podia esperar de su Catholico sentir, que fue lo siguiente.

#### **Carta de Philipe IV.**

*He me alegrado infinito, con estas noticias; pues se reconoce por ellas, que ha premiado nuestro Señor a este Glorioso, y Gran Principe, con lo mas que puede darle; pero èl con sus hazañas (encaminadas todas al aumento de la Religion Catholica) merecio infinito para con Dios, y a nosotros nos dexò tal exemplo, que a mi ver, serà impossible que otro lo siga.* Palabras, en que està incluido todo el dictamen que se puede hazer en este punto, considerados los fundamentos de la Vida, y Muerte del Cesar.

[1657, fol. 149]

#### **DISCVRSO II.**

**Consagrarse el Pantheon, formanse  
los Tumulos, hazense otras preuenciones,  
y viene su Magestad à la  
Traslacion.**

TRATOSE Luego de la Consagracion del Altar del Pantheon, que se obrò con toda celebridad, y alegria, por ver que se cumpla en ella el principal fin de la ereccion desta Maquina. Era deuocion del Rey, que esta Capilla Real, se dedicasse à la Cruz, Arbol de nuestra Redempcion, de quien estuuò, y està pendiente nuestra Salud, Vida, y Resurreccion; y assi se hizo al consagrar el Altar, para que al abrigo de esse Arbol, esperassen los difuntos Reyes, el fruto que ha de dar en su tiempo. Antiguamente los Godos suspendian de las Encinas robustas los Cadaberes de sus Reyes, porque las tenian por sagradas [al margen: «Olaus. I. 16 c. 37.»]; y lo mismo vsaron los Tartaros [al margen: «Alex Gua. In Tart.»]; y si era su intento buscarles la seguridad por esse camino, ya se vè la diferencia que vò de Arbol à Arbol, para inferir, la que les quiso dar nuestro Gran Monarcha, à sus Gloriosos Antecessores, colocandolos à la sombra de la Planta mas noble de las Seluas, hermosura del Cielo, y fertilidad de sus Campos<sup>2298</sup>.

<sup>2298</sup> A la consagración del altar se refiere fray Nicolás de Madrid en su carta a Felipe IV de 21 de febrero de 1654: «[...] se me ofrece proponer a V.M., que habiendo de consagrarse el altar del panteón antes del día de la traslación, sería bien que el prelado que ha de venir a esto estuviese aquí martes o miércoles antes de la dominica cuarta, para que el jueves siguiente, que es día de San Gregorio Magno, papa y doctor de la iglesia, se consagre, porque el pontifical romano manda que el altar esté desnudo de todos sus ornamentos antes de su consagración, y si se aguarda al domingo no habrá lugar para poderle componer y adornar con sus bronce, porque tiene muchos tornillos y es menester tiempo para hacer esto bien, y como se requiere»; a lo que el rey contesta: «Después de lo que os respondí el otro día

### **Quien consagrò el Altar<sup>2299</sup>.**

Vino para executar este Acto de la Consagracion, lleno de soberanos misterios, à esta Real Casa, el Ilustrissimo señor Patriarcha de las Indias, Don Alonso de Guzman el Bueno, Capellan, y Limosnero Mayor de su Magestad, à quien auia encomendado, fuesse instrumento de semejante Funcion: y el Sabado antes de la Dominica quarta de la Quaresma, à catorze del mes de Março, elegidas las Reliquias, que se auian de encerrar en el Altar, conforme el vso de la Iglesia, y preuenidos los Oleos santos, Chrismas, Sales, Aguas, Instrumentos, y cosas que determina [1657, fol. 149 vº] termina el Pontifical Romano, para las Vnctiones, y Aspersiones, y Ceremonias Diuinas que se hazen, se començò el Oficio por la tarde, depositando las Reliquias en el Altar Mayor, en vna Caxa de metal dorado, sellada.

### **Reliquias del Altar.**

Auia en ella Reliquias de Lignum Crucis, del Velo de Nuestra Señora, de San Pedro, y San Pablo, de Santo Tomas Apostol, de San Bartolome, de San Mateo, de Santiago, de San Phelipe, de San Esteuan, de San Lorenço, de San Geronymo, de San Gregorio Papa, de Santa Ines, y de Santa Lucia. Auia tambien tres granos de Incienso, y vn Pergamino escrito, firmado del Nombre del Patriarcha, que traduzido de Latin en Castellano, dize: El año de mil y seiscientos y cinquenta y quatro, à quinze días del mes de Março, yo Don Alonso de Guzman, Patriarcha de las Indias, consagrè este Altar, en honra de la Santa Cruz de Christo Señor nuestro, y encerrè en èl las Reliquias de Lignum Crucis, de Nuestra Señora, y de los Santos Apostoles, Martyres, Doctores, y Virgenes; y concedì à todos los Fieles oy vn año; y en el dia del Aniuersario desta Consagracion, quarenta dias de verdadera Indulgencia, à todos los que le visitaren, en la forma que la Iglesia lo acostumbra.

### **Comiençase la Consagracion.**

Acompañaron esta Caxa con muchos Candeleros, y luzes, y solemnizaron sus santas Prendas aquella tarde, con las Visperas que se dixeron à honor, y gloria de sus Dueños; y en presencia de ellas estuuieron los Religiosos toda la noche velando, por sus esquadras, y turnos, rezando Psalmos, y cantando

---

sobre la consagración del altar del panteón, se ha ajustado aquí, que, sin faltar al ceremonial, puede estar presto el frontal de bronce por ser adorno del altar, y que para la ceremonia se tenga dispuesto otro, y así haréis que se ponga luego el de bronce, y que esté dispuesto lo demás para que la consagración se haga (placiendo a Dios) el domingo 15 del que viene. [...] En esto de ceremonias eclesiásticas, juzgo que las tendreis bien ajustadas con el ceremonial romano, y así me conformo con el papel [...] El prelado que hubiere de ir a esto, irá el plazo que decís [...]» (ANDRÉS, 1965a, pp. 201-202). En otra carta posterior publicada por Andrés sin fecha, anterior al 4 de marzo de 1654, fray Nicolás de Madrid vuelve a insistir sobre el asunto: «[...] señor, quién ha de celebrar este día (porque si hubiere de ser pontifical se prevenga todo lo necesario) [...]»; a lo que contesta el rey: «El altar se podrá consagrar el día de antes, para lo que irá prelado de aquí. Esto se podrá hacer cuando juzgares que será necesario» (ANDRÉS, 1965a, p. 203).

<sup>2299</sup> En su carta a Felipe IV de 6 de marzo de 1654, fray Nicolás de Madrid alude por primera vez al patriarca como el enviado a consagrar el altar: «El Patriarca, señor, me escribe que la consagración del altar se ha de hacer el sábado, y que se ha de dedicar a la Virgen Nuestra Señora, y siendo el altar de Cristo Nuestro Señor no parece cosa a propósito, principalmente no habiendo en él ninguna imagen suya, y todos los altares de la iglesia, que aquí están consagrados, están dedicados a los santos cuyas imágenes en ellos están; sírvase S.M. de mandarme avisar lo que en esto se ha de hacer»; a lo que el rey contesta: «Paréceme bien esta advertencia, y así ordenaré al Patriarca que la dedicación del altar sea a Cristo Ntro. Señor» (ANDRÉS, 1965a, pp. 205-206).

Hymnos, y haciendo estado à estos Gloriosos Principes, que siguiendo la Vandera de la Cruz, triunfaron del Mundo, y Reynan en el Cielo. Llegòse el dia del Domingo, y à la hora competente, baxò el Patriarcha al Pantheon, acompañado de los Religiosos, adonde ya estaua preuenido todo lo necessario, para proseguir lo comenzado. Vistiose de Pontifical, y vistieronse los Ministros todos con Ornamentos blancos de Telas de Plata; y fuesse entrando, con el cuidado, y pun- / [1657, fol. 150] puntualidad afectuosa con que siempre obra, por aquella numerosa variedad de ceremonias, que por raras se lleua la admiracion, y por significatiuas el espíritu; ya diziendo oraciones, ya formando el Altar, y haciendo todas las mas acciones, que no nos indican menos que lo que passa en el alma, quando para Altar de Dios se dedica humilde à su grandeza, lavada y vngida, con la gracia, y virtudes.

#### **Procession que se hizo.**

Al tiempo que se auian de poner, y sepultar las Reliquias en vn concabo, ò Sepulcro, que se hizo en el Altar; subieron en solemne Procession à la iglesia por ellas; y tomando las Caxas el Patriarcha reuerentemente, despues de dichas algunas oraciones, boluieron con toda grauedad, orden, y pompa al Pantheon; cantando aquellas alegres, y celestiales Antiphonas, que determina el Ceremonial; donde hechas nuevas vnciones, y bendiciones; y diziendo en concertadas voces, Psalmos Diuinos: las encerrò, y sepultò en el Altar, en la misma Caxa, y puso vna Piedra quadrada, y justa encima, con que quedò cerrado, y sellado el Sepulcro, con cinco Cruces de Chrisma, que imprimiò con el dedo, vna en el medio, y las demas en los quatro cantones, assi por la parte de dentro, como por la de fuera. Si el Altar significa à Christo Señor Nuestro, bien claro se nos muestra aqui, lo que dize San Pablo, que los Santos reposan, y duermen en Christo. Y esto fue tomar con sus Reliquias, primero que todos, la posesion deste grandioso Sepulcro; para que autorizada su habitación Real con los Principes de la Gloria, entrassen à ella seguros de su felicidad, los de la tierra; siguiendo desde luego en su compañía la Vandera de la Cruz, que es la señal, que se ha de ver en el Cielo, quando el Señor venga à juzgar à los viuos, y à los muertos.

#### **Missa que se celebrò.**

Enriquezido con tan preciosas Ioyas el Altar, Tesoro ya de la Iglesia, Esposa de Christo, se prosiguieron las Ceremonias de su Consagracion hasta el fin acabando el Ofi- cio / [1657, fol. 150 vº] cio con la Missa de la Dedicacion, que se celebrò con mucha musica, y regozijo.

#### **Efecto de la Consagracion.**

Con esto, y con bendezirla, quedò esta Fabrica realçada en la perfeccion, de todas maneras; pues sobre la que le diò el poder, y le comunicò el Arte: recibió la que se causa con esta diuina funcion; eleuandose por ella, à ser digna morada de Dios; que aunque està en todo lugar, por su presencia, esencia, y virtud: en estas cosas sagradas està con otro nueuo modo; pues como afirman los Theologos [al margen: «D. Th. 3. P. q 83. ar. 3. ad 3. Caier. Ibid».]; las Piedras de los Altares, ò Iglesias, ò otra qualquier cosa material, reciben en si, por la Consagracion, vna cierta virtud espiritual, con que se eleuan de aquel ser material, y terrestre, à vn genero y orden diuino, y son como instrumentos de Dios, de que vsa con particular asistencia, para despertar en nosotros altos afectos de deuocion y respeto, que nos mueuan à su culto, y deuida reuerencia; y para hazer que participen los Cuerpos, de los faouores que alli obra con las

Reliquias de sus Santos; que essa razon tuuieron los Antiguos, para enterrarse en las Baslicas, ò Sepulcros donde guardauan sus celestiales prendas; juntarse à ellas, para entrar à la parte en sus bienes. Fue esta vna de las mas altas preuenciones, que se pudieron hazer, para la traslacion que se aguardaua; porque darle à Dios primero por habitacion suya, la que auia de ser Sepulcro de Reyes, fue disponerles la posada muy à lo del Cielo, y preuenirles para descanso, su diuina proteccion, y abrigo, en compañía de los Santos.<sup>2300</sup>

#### **Tumulos que se hizieron, y su sitio<sup>2301</sup>.**

A este mismo tiempo, ya en el poderoso Templo de esta Marauilla, se leuantauan cinco Tumulos, ò Tumbas, que en la distancia de su gran capacidad, dieron al acto mucha ostentacion, y mucho que admirar a la vista. El sitio que ocupauan, era aquella parte del suelo de la Iglesia, ò Pauimento, desde donde igualmente se mira la dilatacion de su Quadro, como desde el Centro; que viene à ser el medio del Cruzero, debaxo del Cimborio, en- tre / [1657, fol. 151] tre las quatro Antas, ò Postes fortissimos, que sustentan toda la grauedad de la Fabrica.

#### **Su Planta, y formacion.**

Aqui se les diò la Planta en tal disposicion, que mirandola en comun, formauan entre todos vn Quadro prolongado de veinte y seis pies de largo, y veinte de ancho, con sus espacios y diuisiones de vnos à otros; de suerte, que los quatro llenauan y hazian los Angulos del Quadro, dos à la parte del Coro, y dos à la de la Capilla mayor, apartados entre si, y correspondiendose con medida vniformidad; y el otro, ocupando el medio, los venia à tener à sus esquinas, juntandose, y vniendose con ellos. La forma particular de cada vno, era quadrada, larga en su fundamento, y caminaua en disminucion proporcionablemente, hasta el remate, que era vna Messa. La altura de los quatro era de ocho pies; y el medio se eleua, sobresaliendo entre ellos dos pies mas. Tenia principio la formacion de todos, en vnas Gradas, que facilitauan la subida, para que con toda comodidad, se pudiesen poner los Ataudes de los Cuerpos Reales en su Messa superior en que rematauan<sup>2302</sup>.

---

<sup>2300</sup> Toda la ceremonia de consagración del altar la describe Santos resumida en la *Quarta parte*, vid. SANTOS, 1680, pp. 182-183.

<sup>2301</sup> El 21 de enero de 1654 informaba fray Nicolás de Madrid a Felipe IV: «También doy cuenta a V.M. cómo voy disponiendo todas las cosas necesarias para el día de la traslación, y en uno de los capítulos tengo levantados los cinco túmulos de la suerte que han de estar en la iglesia, y los voy adornando con los brocados que tenemos aquí; entiendo que saldrán todos uniformes y bien lucidos y muy a gusto de V.M.» (ANDRÉS, 1965a, p. 199).

<sup>2302</sup> En la *Quarta parte*: «[...] se lebantaron cinco Tumulos en el poderoso, y capaz Templo de aquella Marauilla, que dieron al acto mucha ostentacion, y mucho que admirar à la vista. El Sitio donde se lebantaron, fue, en medio de el Crucero, formando entre todos vn Quadrangulo, dos que miraban à la Capilla Mayor, otros dos à la parte de el Choro, en correspondencia; y el otro en medio, vnido con ellos por las esquinas, ocupando todos la distancia de veinte y seis pies en largo, y veinte en ancho. La altura de los quatro era igual, y el de en medio era mas alto, todos con gradas al contorno, para ascender à la colocacion de los Ataudes sobre ellos. Cubrieronlos de ricos paños de Brocado de tres altos, con Cenefas de obra admirable, bordadas en ellas los despojos de la muerte con toda propiedad. Vistieron las gradas de Terciopelos negros, que aumentaban lo Magestuoso, y funesto, arrastrando con grauedad y aliño sobre vistosas Alfombras que cubrian el suelo. Encima de los quatro, se pusieron Coronas Reales, sobre Almohadas ricas; y en el quinto, vna Imperial; y como les seruia à todos como de Dosel, la Copula Insigne de la Iglesia, y distaban igualmente de los Pilares fuertes que la sustentan, hazia toda la Fabrica en contorno tanta obra para su mayor acompañamiento, que parecia auerse edificado (como de hecho se

### **Su adorno.**

Cubrian los ricos Paños de Brocado de tres altos, tan vistosos, que sin faltar à lo funesto en sus colores, alegrauan la vista con lo variado de sus diferencias. El de en medio, en campo negro mostraua la amarillez del Oro, en labores, y lazos releuados, de mucha hermosura y precio; con caídas, ò cenefas de obra admirable, en quien se veian los despojos de la muerte, representados con toda propiedad. Los dos de la parte del Coro, eran de la misma suerte y grandeza; y los otros dos de la del Altar mayor, eran Brocados blancos, de Recamados, y Chaperia de Plata, sobre Bordaduras cortadas de Terciopelo negro, con Orlas de diferentes Trofesos, que se enlaçauan con Canutillos de Plata. Vestian las Gradas Terciopelos negros, que aumentauan la magestad del aspecto, arrastrando con grauedad y aliño, por el suelo, que estaua todo cubierto de vistosas Alfombras, semejantes à la alteza y va- / [1657, fol. 151vº] y variedad excelente de los Brocados. Encima de cada Tumulo de los quatro, auia vna Almohada de sus mismos Brocados, y labores, en que estaua vna Corona Real; y en el quinto vna Imperial; que venian à ser siete en todas. Y como les seruia de Regio Dosel, la Copula insigne deste Templo, y distauan igualmente de los Pilares, que la sustentaban: hazia toda la Fabrica en contorno, tanta obra para su mayor acompañamiento; que parecia bien auerse edificado, como de hecho se edificò, para semejantes empeños; con que se veian acabados con tal decencia, asseo y riqueza, que para el intento, no pudo auer cosa mas ajustada. Tenian todos pendientes vnas Tarjetas doradas, en cuyos campos, en letras negras, se leia el nombre de los Monarchas, ò Reinas, à quien auian de servir.

### **Su reparticion.**

El que se leuantaua mas que los otros en el Centro, se determinò para glorioso Sitial del Cuerpo del Emperador Carlos V. Centro de donde salieron las líneas de sus Sucesores, que llegaron por todos lados à tocar con su grandeza, en la circunferencia del Orbe. A la vanda del Coro, el de la mano derecha, para el del Prudentissimo Rey Philipe Segundo; y el de la otra parte, para el del Piissimo Rey Philipe Tercero. De los otros dos, el del lado de la Epistola, para el de la Emperatriz Doña Isabel; y juntamente el de la Reina Doña Margarita, y el de la Reina Doña Isabel de Borbon; que estuieron de dos en dos los Ataúdes de las Reinas. Semejante concurso de Tumulos, dedicados à tan soberanos Principes, no es posible, que le ayan visto los ojos de los mortales, ni se vea en infinitos siglos; porque adonde se han hecho memorias en el Orbe, que ayan ocasionado esta pobalcion de Tumbas Reales, Vasos de la muerte, en que en el Mar de la vida se renueuan los golpes de sus tormentas? Mayores Fabricas, se si han visto, y podran verse, en este genero de Teatros funestos, y mas altas; pero no mas grandes; que fueron de mucha ponderacion aqui las circunstancias.

[1657, fol. 152]

### **Blandones.**

Fuera de las Alfombras, ocho pies distantes de los Tumulos, à los lados del Quadro: se pusieron catorce Blandones de Plata, igualmente distribuidos, de siete pies de alto cada vno, y en todos ellos otras

---

edificò) para semejantes funciones. Tenian todos pendientes vnos Targetones dorados, con los nombres de los Reyes difuntos [...]» (SANTOS, 1680, p. 183).



tantas Hachas, que con crecidas llamas alumbraron el Sitio, y luzieron la Obra. En el Diseño que se sigue, se haze demostracion de todo lo referido; y de los demas adornos de los Tumulos, se dirà adelante, y se mostrarà en particulares Estampas.

[1657, grabado entre fols 152 vº-153]

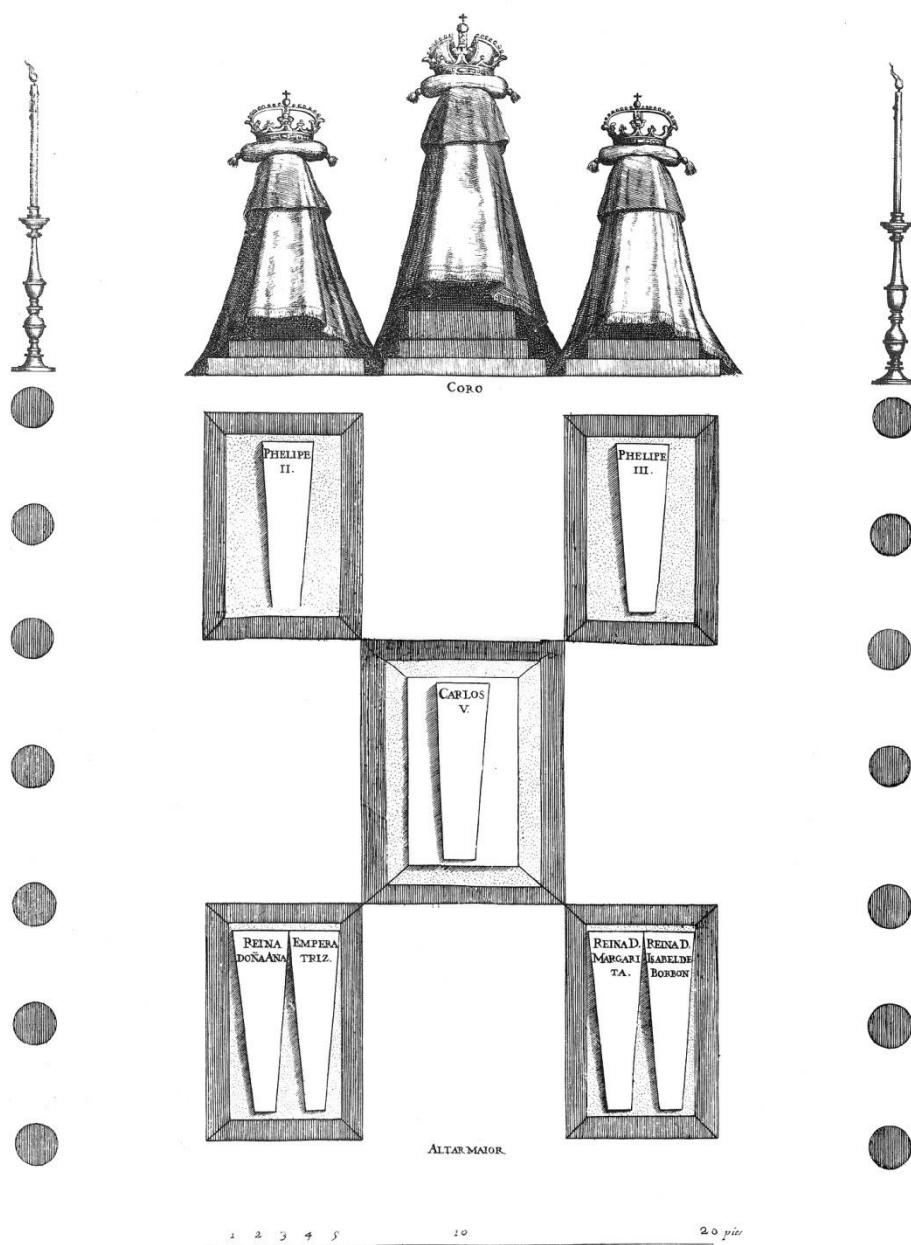


Figura 72: Pedro de Villafranca, *Túmulos colocados en la basílica con motivo de la traslación de los cuerpos reales al Panteón en 1654*, primera edición (1657). Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984.

[1657, fol. 153]

**Candelero admirable.**

Apartado àzia la Rexa del Pueblo, catorce pies de los Tumulos, se plantò vn Arbol de luzes, en vn Candelero de Bronce, de extraordinaria hechura y grandeza. Tenia quinze pies de alto; los tres se lleuaua vn Pedestal fuerte, que le seruia de fundamento, sobre quien cargaua vna Coluna redonda, de seis de altura, vestida de hermosos Festones, que subiendo en disminucion, sustentaua vn Iarron, que le seruia de Capitel, con vn Baraustre istriado, que à siete pies daua fin, rematando en vna Arandela para vna Hacha. Del Iarron, por vn lado y por otro, salian diuersos ramos, poblados de Hojas, Vichas, y Mascarones; y partiéndose en otros, que hazian airosos vuelos, y salidas, boluian à tocar en el tronco (llamemosle assi) saliendo luego en proporcionada igualdad, à rematar en ocho Arandelas para otras tantas Hachas, que en contorno de la de en medio, la dexauan mas eleuada, y crecida. Llenò, y autorizò mucho la magestad de los Tumulos, este Arbol, que con frutos de luzes alumbrò en ellos tan altos desengaños.

[1657, grabado, entre fols. 153vº-154]

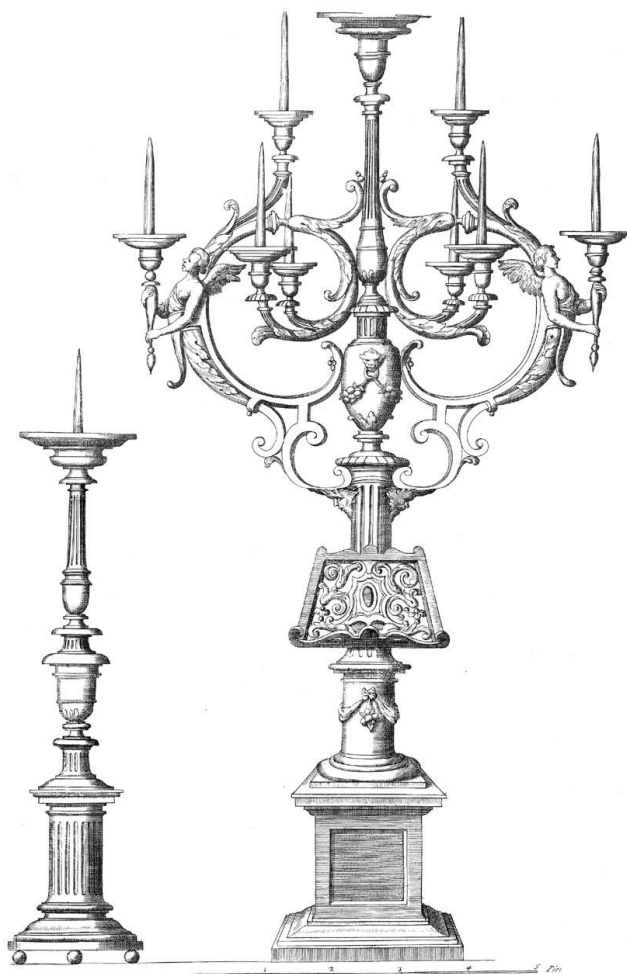


Figura 73: Pedro de Villafranca, *Candelabros de bronce colocados en la basilica con motivo de la traslación de los cuerpos reales al Panteón en 1654*, primera edición (1657). Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984.

[1657, fol. 154]

**Aguila.**

A catorce pies de distancia deste Candelero, al mismo niuel, estaua vna Aguila sobre vn Globo, que sustentaba vna Iarra, en vn Pedestal puesta, todo de Bronce, y todo de grande primor. Tenia ocho pies de altura; dos el Pedestal, tres la Iarra con el Globo, y tres la Aguila; cuya habitud era, pisando el Globo, diponerse à bolar; Geroglifico del Cesar Carlos V. Aguila Imperiosa, que pisando el Orbe, se preuino al buelo mas superior, prouocando con su exemplo à sus Hijos, y Sucessores, à mouer las Alas en seguimiento suyo.

**Angel.**

Mirando al Pueblo, en la misma linea del Aguila, catorce pies distante; se puso vn Angel hermosissimo de Bronce, de seis pies de altura, puesto tambien sobre vn Globo, que descansaua en vna Peana del mismo Metal, leuandtado dos pies. Estaua en posicion recta, sustentando en las manos el Libro de las Oraciones de Difuntos, que se auian de dezir al celebrar los Oficios: y abiertas las Alas como para bolar, à presentarlas delante de Dios; que esse es el ministerio de los Celestes Parainphos; cuidar con el Rey de la Gloria del despacho de nuestros memoriales, con presteza, y velocidad de Espiritus, y con eficacia de fuegos. [al margen: «Psal. 101. v. 5.»].

[1657, grabado entre fols. 153vº-154]

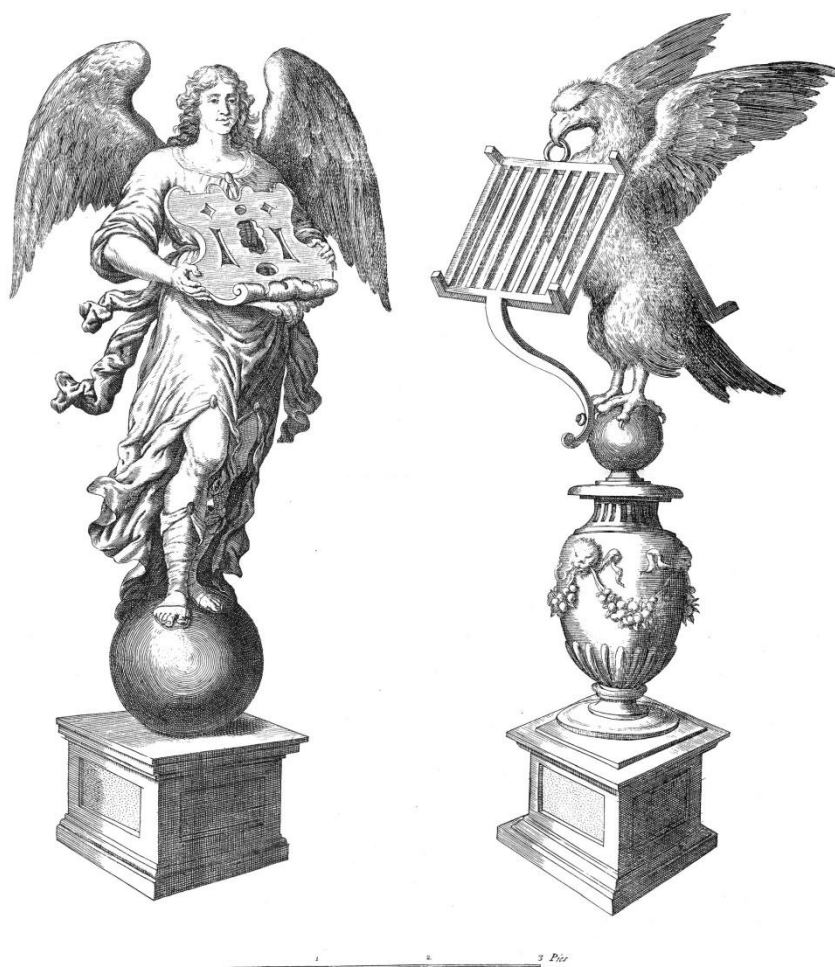


Figura 74: Pedro de Villafranca, *Atriles en forma de ángel y águila colocados en la basílica con motivo de la traslación de los cuerpos reales al Panteón en 1654*, primera edición (1657). Reproducido en edición facsímil, editorial Almiar, Madrid, 1984.

[1657, fol. 155]

#### **Altars de la Iglesia, su Adorno.**

Despues desto, quarenta Altares, que pueblan este marauilloso Templo, y se descubren casi todos, desde el sitio de los Tumulos, por el contorno, se vistieron de ricos lutos de Brocados funestos, y para aumentar luzes à aquel dia, estauan preuenidos de Candeleros con sus Belas, singularmente el Altar Mayor, en quien se multiplicaron con toda distribucion, por la distancia grande de su Capilla.

#### **Pulpito donde se puso.**

Pusose el Pulpito al lado del Euangelio, arrimado al Pilastron, que termina las Gradass del Altar, en frente del Oratorio, donde auia de estar el Rey. Vistieronle de vn Paño de Brocado, semejante à los de las

Tumbas. Toda esta variedad de adornos, y preuenciones, hazia vna vista admirable, en la graue capacidad desta Basilica; y con tan raros, y nobles aparatos, aun antes de executarse, daua à entender lo nueuo de las acciones que se esperaua; que aunque se celebrò caseramente, conforme à lo decretado por su Magestad, lo casero de tan Gran Monarcha, y singularmente en esta Marauilla, es de tal calidad, que à quien lo ignora, le parece estudio de mayor desvelo, y cuidado; y no es sino condicion de su grandeza, que por mas que se recata, y humana, queda siempre en la esfera de poderosa, y Real, eleuada en sus empeños del comun obrar de los otros.

#### **Venida de su Magestad.**

Auiendose, pues, acabado de disponer lo que se ha referido, y lo demas que era necesario: el Domingo quarto de Quaresma, à quinze de Merço del año de mil y seiscientos y cinquenta y quatro, llegó el Rey à esta Marauilla, y Palacio suyo, assistido de los Criados de su Real Casa, que le vinieron siruiendo.

#### **Su Acompañamiento.**

Vinieron tambien muchos Grandes, Titulos, y Caualleros, que auiendo querido saber, si era voluntad de su Magestad, el que viniesen à asistirle en esta accion ni les dio licencia para esso, ni les mandò tampoco, que dexasen de venir y assi eligieron, el no perderle de vista en vn empeño de tanta piedad.

[1657, fol. 155 vº]

#### **Gente que concurrió.**

En su seguimiento fue viniendo infinita gente, que no pudo remediarse lo numeroso del concurso con la fama de lo recatado del acto: porque le juzgaron siempre de extrañeza nunca vista, y dificultosa de poderse ver en muchos tiempos.

#### **Entra en la Iglesia su Magestad.**

Entròse su Magestad luego en la Iglesia, y despues de auer visitado el Altar, que es siempre la primera hazienda de su cuidado, quando viene à este Monasterio: registrò las preuenciones, y vio los Tumulos, acreditando la inuetiua, y acierto de su formacion, con la expression de su gusto, y ordenando, que se mejorassen algunas circunstancias, y adornos, para la mayor decencia.

#### **Baxa al Pantheon<sup>2303</sup>.**

El dia siguiente por la mañana, baxò al Pantheon, con algunos Caualleros, à ver acabada la Fabrica, de cuyo magnifico, y ostentoso Cuerpo, solo èl auia sido alma; pues à su Coraçon generoso se debió la consecucion de su fin. Hallòle ya habitación de Dios, y hallò lo que deseaua; y recreando su Espiritu con essa consideracion, adorando la Cruz, sin duda la repitiò en sus afectos la dedicacion del Altar, y de la Obra, juzgandola pequeña para tal prenda, aunque la mas decente, y graue, que pueden ofrecer fuerças humanas. Dioles la norabuena à los Principes de la Gloria, de la posesion tomada con sus Reliquias santas,

---

<sup>2303</sup> Nótese en el párrafo que sigue que en ningún momento Santos alude al Crucifijo del altar, de hecho dice explícitamente que Felipe IV: «adorando la Cruz», no la imagen de Cristo, lo que parece venir a constatar que el altar se inauguró sin ninguna imagen en el altar. Felipe IV había contestado a la carta de fray Nicolás de Madrid de 21 de febrero de 1654: «Tambien haréis que no se ocupe el panteón con las mesas en que se han de poner los cuerpos, hasta que yo lo haya visto desembarazado, porque deseo ver cómo ha salido el suelo, lo cual haré en llegando ahí. Hareis que entonces esté con sus luces, y después tendréis lugar para disponer allí lo que fuere menester» (ANDRÉS, 1965a, p. 202).

solicitando el fauor de su intercession, para los que auian de entrar à aueccindarse con ellas; y reparando en el ínclito Lugar que les tenia preuenido, y el lucimiento, precio, y valor de tan graue Monumento, para descanso de sus Reales Cenizas, y las Vrnas en que se auian de depositar, deseaua ya la hora de verlo executado.

#### **Entra à ver el Cuerpo de Carlos V.**

Subiò tambien al Entierro, determinado para los Principes, que no auian de entrar en el Pantheon, y agradòle su disposicion, y traza. Passò à ver la que tenian los Ataudes en la Bobeda antigua, deseoso de gozar aquella nouedad estraña de su Bisabuelo en su Cesareo Cadauer: y despues de auerle mirado, y venerado, ponderando con / [1657, fol. 156] con christiano decoro sus muchos merecimientos, y la consonancia que hazian con ellos aquel suceso de estabilidad, y duracion, lleno de admiracion afectuosa, se boluiò à Don Luis Mendez de Haro, su Cauallero Mayor, que le estaua asistiendo, con otros Caualleros, y le dixo: Don Luis, Honrado Cuerpo. A que respondio, con la misma veneracion, y termino: Si señor, muy honrado; exprimiendo su Magestad en breues palabras todo aquel sentir, à que se puede alargar la piedad christiana en caso semejante, y dexando à mas alta determinacion el aclarar la verdad; que Cuerpo que en vnion conforme, fue comparte de aquel todo, en quien el Alma se vio tan vngida de virtudes, que son Balsamos, que duran por eternidades, bien se puede sospechar, que honrado con sus olores, permanece en su entereza, como Cuerpo de amigo de Dios, à quien quiso hazer essa honra; que es muy honrador Dios de sus amigos. [al margen: «Ps. 138»].

#### **Permitiò que todos le viessen.**

Dio la vuelta su Magestad à Palacio, y para que gozassen esta vista los que auian venido à la Traslacion, permitiò que estuuiesse abierto el Ataud, y patente la entrada à todos; cosa que fue de grandissimo consuelo, y general alegria de la gente; iban à verle, deseosos, y contentos, y salian atonitos, y admirados, no huuo ninguno, que no lograsse esta dicha, de ver aquel Cesareo Cuerpo del Aguila Imperiosa de Austria, cuyo valor, estendiendo las alas de su poder, fue defensa de la Fe Catholica, y abrigo, y amparo de la Iglesia; y acordándose de lo que le deuìò la Religion christiana, todos juzgauan por fauor del Cielo, lo permanente de su entereza; y dauan mil estimaciones, y alabanças a quien con tal zelo, y atencion auia preuenido para su Sepulcro vna Fabrica tan grande, y vna Traslacion tan Magestuosa. Y sabiendo su Magestad, que Monseñor, Francisco Caetano, Nuncio Apostolico en estos Reynos de España, auia venido de disimulo à ver esta funcion, y los Embajadores de Alemania, y Venecia, los ordenò fuessen tambien à verle, para lo que pudiesse suceder en otros tiempos. [1657, fol. 156 vº]

#### **Nombra su Magestad los Caualleros, para llevar los Cuerpos.**

Despues desto, nombrando los Caualleros, que auian de llevar los Cuerpos Reales en la Traslacion, le mandò al Prior, señalasse otros tantos Monges, que fueron hasta veinte y uno, de los mas calificados, y ancianos, para que en ombros de Religion, y Nobleza, caminassen à su descanso los Patrones, y amparos de la Nobleza, y Religion.

**DISCURSO III.**

**Dase principio à la Traslacion de los  
Cuerpos Reales.**

A las tres de la tarde se comenzaron los primeros clamores, haciendo señal con la muchedumbre de Campanas, que pueblan las Torres desta Maquina marauillosa, de que ya auia llehado la hora determinada, para dar principio à la Traslacion pretendida; y auisados con sus voces todos los del concurso, y las tres Comunidades, que habitan en este Monasterio, se fueron juntando, para entrar en la Iglesia, Theatro, donde nueuamente auia de representar la muerte sus mayores victorias, y donde se auia de ver vna accion tan desvsada, que ni tuuo primera en el exemplar de los tiempos, ni parece caso dable, que pueda tener segunda. Encendieronse las Hachas de los Tumulos, y las Belas de los Altares; que entre tantos lutos como vestian, parecian Estrellas en la noche, multiplicandose con la reberueracion de los preciosos Brocados, en este Cielo de la tierra.

**Entrada de las Comunidades.**

Fueron entrando las Comunidades por diuersas partes, con aquel orden, y pausa, que acostumbran en sus religiosos concursos. Entrò la del Conuento con el numero de ciento y cinquenta Monges, con mantos, dando motiuo à la deuocion, y respecto, en la compostura de su mouimiento graue. La del Colegio, que se compone de otros cinquenta, entrò siguiendo en correspondencia el mismo [1657, fol. 157] mismo concierto y igualdad; y luego la del Seminario, que entre Colegiales de Veca, y Niños, que entraron con sus Roquetes, se formò de otras cinquenta personas. Estauan à las Puertas, con vnas Caxas, preuenidas belas amarillas; que fueron tomando, y Libros manuales del Oficio cantado de Difuntos, para mayor luzimiento, y celebridad; y juntándose todos en la Iglesia, estuuieron aguardando à que baxasse su Magestad.

**Vistese el Celebrante, y los Acompañantes.**

Entre tanto el Prior, à quien auia señalado, para que celebrasse esta Funcion, entrando en la Sacristia, se vistio la Capa, y se vistieron tambien seis Monges, que auian de acompañarle, de Brocados negros de precioso matiz, Otros seis para Cantores tomaron Capas, de la misma forma y grandeza; y juntamente se pusieron Almaticas de Bordados de luto, el que auia de llevar la Cruz, y los demas Acolitos, procurando cada vno el adorno y puntualidad de su ministerio; con los Ciriales de Euano y Oro; para ir à los lados de la Cruz, que era de los mismos materiales formada, y sobre puesta, con todo arte y primor; y pendiente la Manga de matizes, que sirue à los Aniuersarios de los Reyes: y con los Turibulos, Nauetas, y Hysopo, para administrarlos quando se llegasse la ocasion. Quedaronse en la Antesacristia, el Prior, y los seis de su lado; y los Cantores salieron à la Iglesia, siguiendo la Cruz, para que se pusiesen los que aguardauan, en ordenada Procession, de la manera, y en la parte que auian de estar quando saliesse el Rey.

**Disponese la Procession.**

Mouieronse todos à tomar sus puestos, sin confusion, ni alboroto; que los tiene bien enseñados el exercicio; y estendiendose por la Naue de Oriente, que atrauiessa la Capilla Mayor, desde Mediodia al Norte, que es desde la Puerta de la Sacristia, hasta la Capilla de San Iuan: repartidos en dos Coros, ò hileras, la ocuparon toda. Los Niños del Seminario quedaron junto à la Cruz, que se puso à la vanda del Nor- [1657, fol. 157 vº] Norte, porque lo ha de ser siempre, de nuestros mouimientos y rumbos. Luegos los Colegiales de Veca e inmediatamente los Monges; que en numero tan crecido, dauan vn lleno admirable a la Procession, ordenados por las Gerarchias de sus antigüedades, con toda consecucion, hasta la Puerta de la Sacristia, por donde auian de salir los Cuerpos Reales. Los seis Cantores se pusieron enmedio; y todos desta suerte compartidos, con Libros y Luzes en las manos, hazian vna vista de grande variedad, en la conforme diferencia de tantos sujetos: y en la igualdad, compostura, y luzimiento de sus Coros.

#### **Gente del Concurso.**

A este tiempos mismo, la gente innumerable que conuocò la nouedad del acto, ocupaua ya las Rexas, Corredores, Ventanas, y lugares del Templo, en que no podia estoruar, ni confundir; que el cuidado de las Puertas consiguiò, que no entrassen adonde auia de andar la Procession, sino es las personadas señaladas; y era tanta la multitud, que hasta las mismas Cornixas estauan llenas, por el contorno de la altura, y no se recelauan del riesgo, por gozar mejor de la vista. Representauase en esta Marauilla con tales circunstancias, aquella tan celebrada del Amphiteatro de Roma, que edificò Cayo Curio, para las Obsequias de su Padre, donde cabia todo el Pueblo Romano [al margen: «Plin. I. 34. c. 7»]; que aunque no se mouia esta en torno sobre los fuertes quiciales, como refieren de la otra; se mouia el populoso concurso en ella, por todas partes, haciendo semejante objeto à los ojos, al que pudo proponer el Amphiteatro, y auentajandose en el fin, en la seguridad, y en la firmeza.

#### **Baxa de Palacio su Magestad.**

Fue baxando de Palacio, por la Escalera de la Sacristia, el Acompañamiento del Rey, Venian delante, los Caualleros, Gentilhombres de la Casa, Pages, Cauallerizos, Mayordomos, Titulos, y Caualleros conocidos; y cerca de la Persona del Rey, los Grandes. Traía su Magestad luto corto; y à su imitacion, todos los demas. [1657, fol. 158]

#### **Entran en la Bobeda à sacar los Cuerpos.**

Passaron à la Bobeda antigua, que estaua preuenida de luzes y aseos, con el adorno y compostura que pudo admitir su estrechez: entraron los que estauan señalados, para llevar los Araudes; entrò el Prior con los Ministros y Acompañados; y apartandose todos, entrò su Magestad hasta ponerse junto al Ataud de Carlos V. que estaua mas adentro que los otros.

#### **Cantase vn Responso.**

Començaron luego à cantar los Religiosos solemnemente vn Responso; Incensò el Prior los Cuerpos, y echò Agua Bendita, y diziendo vna Oracion por todos, al acabarla, los tomaron en ombros de seis en seis los Caualleros y Religiosos; y sacandolos de la Bobeda por su orden, caminaron à la Puerta de la Sacristia, para salir à la Iglesia, con toda Magestad.

#### **Orden con que salieron los Ataudes.**



Iba primero el de la Serenissima Reina doña Isabel de Borbon, Flor de Lis, que dexò à España tan estimables frutos; viuo aliento de la Monarchia, y compasiuo amparo de los Vasallos; amada de todos quando viua, y llorada de todos quando muerta.

#### **Los que lleuaron el de la Reina Doña Isabel de Borbon.**

Lleuauan su Ataud, el Padre Maestro Fray Iuan Martinez, Confessor de su Magestad, Inquisidor de la Suprema; y el Padre Maestro Fray Iuan de Auellaneda, Predicador de su Magestad; el Conde de Oñate, de su Consejo de Estado; y el Marques de Colares, Mayordomo de la Reina nuestra señora; el Duque de Medina de las Torres, Sumiller de Corps de su Magestad, y Consejero de Estado; y el Marques de Tarazona, Gentilhombre de su Camara.

#### **El de la Reina Doña Margarita.**

Luego el de la Serenissima Reina Doña Margarita, preciosa Ioya de tantos Reinos Catholicos, con cuya fecundidad hermosean sus Coronas; honor del Austria, y del Orbe; y Madre de nuestro Rey y Señor, Philipe Quarto el Grande. Lleuaban su Ataud, el Conde de Puño en rostro, Mayordomo de su Magestad; el Conde de la Puebla de Montaluan, Mayordomo tambien suyo; el Conde de Barajas lo mismo; el Conde de Peñaranda, Presidente de Indias, y Consejero de Estado; y tres Religiosos. Se- [1657, fol. 158 vº]

#### **El de la Reina Doña Ana.**

Seguiase el de la Serenissima Reina Doña Ana; glorioso desempeño de la sucession deseada, alegria de España, y fecundo origen de sus cumplidas esperanças. Madre del Catholico Rey Philipe Tercero. Lleuauan su Ataud, el Marques de Almenara, Gentilhombre de la Camara, sin exercicio; Don Diego Sarmiento, del Consejo de Guerra, y Gentilhombre de la Camara, sin exercicio y quatro Religiosos.

#### **El de la Emperatriz Doña Isabel.**

Luego el de la Serenissima Emperatriz Doña Isabel, Norma de las hermosuras, clara en las virtudes; y digna consorte en los Imperios del mayor Cesar: Gloria de Portugal, y Corona de Castilla, y Madre del Catholico Rey Philipe Segundo. Lleuauan su Ataud el Marques de Salinas, Gentilhombre de la Camara, sin exercicio; el Duque de Abrantes, el Moço; el Marques de Orani, Gentilhombre de la Camara, y tres Religiosos.

#### **El de Philipe III.**

Inmediatamente iba el del Catholico Rey Philipe Tercero, el Bueno, el Pacifico, y Piadoso. Lleuauan su Ataud el Marques de Velada, Presidente de Ordenes, y Consejero de Estado; el Marques de Pouar, Mayordomo de su Magestad; el Duque de Osuna, Gentilhombre de su Camara, y tres Religiosos.

#### **El de Philipe II.**

Seguiase el del Catholico Rey Philipe Segundo, el Prudente, el Marauilloso. Lleuauan su Ataud, el Principe de Astillano, Cauallero del Tuison; el Conde de Chinchon, Gentilhombre de la Camara, con entradas de èl; el Marques de Malpica, Mayordomo de su Magestad, y tres Religiosos.

#### **El de Carlos V.**

Y vltimamente el del Emperador Carlos Quinto, el Inuencible, el solo Vencedor de su mismo. Lleuauan su Ataud, Don Luis de Haro, Cauallerizo mayor de su Magestad, y su Gentilhombre de la

Camara; el Duque de Abrantes, el Viejo, Consejero de Guerra; el Marques de Aytona, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, y tres Religiosos; y aun el Rey mismo puso la mano, al tomarlo en ombros para ayudarles: denotando en su ademan [1657, fol. 159] man piadoso, lo que pesaua en su estimacion, aquella Cesarea prenda de su Bisabuelo.

#### **Comiençan los de la Procession à cantar.**

Desta suerte fueron entrando en la Iglesia; y apenas los descubrieron , los que en procession aguardando su venida, quando leuantando la voz al Coelo, en tono igualmente afectuoso, començaron à cantar el Responso acostumbrado, en nuestros Oficios de Difuntos: *Subveniste Sancti Dei*. Y fue con tanta terneza, que al passo que rompieron las voces los ayres, resonando en la capacidad deste Insigne Templo: rompieron tambien las lagrimas por los ojos, en tanta copia, que se conocia el golpe grande, que en los coraçones de todos auia dado semejane vista; no huuo ninguno, que dexasse de inmutarse con demostracion estraña, al mirar tan poderoso Triumpho de la muerte, y graue desengaño de la vida, en tan Real expectaculo funesto de las mas Ilustres Coronas. Tuo tambien parte la alegria, en estas lagrimas; que las derramauan ya à su merecido Sepulcro, saliendo de las obscuridades, y estrechuras antiguas, à entrar en las espaciosas luzes del Pantheon, à diligencias de la atención honrada de vn suçessor suyo, Inclito y Grande: à cuya voluntad obediente, deuian tan mejorado transito, y a su christiana asistencia, la pompa de su celebridad, nunca vista, ni oyda.

#### **Como iban en la Procession.**

Entraron en medio de la Procession, quedandose el vltimo el Ataud de Carlos V, e inmediatamente iba el Celebrante con los Ministros; y luego su Magestad con el Acompañamiento, y sequito de los que assistian à su persona Real.

#### **Dan vueltas à la Iglesia.**

Leuantò la Cruz el Ministro, Vandera de aquel exercito Religioso, y Noble, y al son triste de los clamores, y voces, con passo graue y compuesto, fueron marchando todos por la Naue del Septentrion, hasta la del Occidente: cantando siempre el referido Responso, en que nos enseña la Iglesia solicitar humildes, el auxilio de los Santos, y ocurso de los Angeles, para la felicidad [1657, fol. 159 vº] dad de los Difuntos. En llegando à la Rexa del Pueblo, dieron la buelta al Oriente, caminando la Cruz hasta las Gradas del Altar mayor, por la Naue principal; y cogiendo todos en medio los Tumulos, se fueron quedando en sus lugares, con el mismo orden, y consecucion, que auian traído, estendiendose por toda la desahogada distancia del Crucezo, con grandeza y magestad. Fue aqui de mas notable admiracion, la vista deste acto, aunque lo fue en todos sus passos, por las cosas que se juntaron, para mayor hermosura y variedad; como fueron: lo numeroso de la Procession, la ostentacion de los Tumulos, el adorno del Altar, la multiplicacion de las Luzes, la mayor capacidad de la Naue, la infinita gente del contorno, y de la altura: que aquí se gozaua todo mas bien; y el modo con que se pusieron los Ataúdes en los Tumulos.

#### **Llegan donde estauan los Tumulos.**

Llegaron cada vno al que le tocava, en los calificados ombros de sus Vasallos, y Religiosos: y ya tenian las siete Coronas de lo alto, siete Monges en las manos, hasta que se pusiessen los Cuerpos; y

conformes en el mouimiento, mirando al Alta mayor, hizieron vnos y otros, vna profunda inclinacion al Santissimo Sacramento: resucitando la reuerencia que aquellos Heroes difuntos auian tenido en la vida, à tan soberano misterio, Timbre de la Casa de Austria: y renouando el culto que corona sus espiritus en mas seguros Imperios. Hizo tambien su Magestad la reuerencia, y a su imitacion todos; con que à vn mismo tiempo, en multiplicadas Coronas, se viò lo mas alto del mundo, rendido el Cordero Rey Sacramentado, reconociendole, y adorendole en su Trono, por dueño propio de las Monarchias, y Señor de la vida y de la muerte; accion que causò en las almas mucho efecto, de deuocion y ternura.

#### **Ponenlos en los Tumulos.**

Subieron los Ataudes à lo alto, que con la disposicion de las Gradass, se hizo con facilidad, y decencia: y colocandolos en las Messas superiores, los cubrieron de ricos Paños de Brocado, que estauan preuenidos, poniendo à los pies [1657, fol. 160] pies de cada vno, la Corona sobre la Almohada; con que se viò aquel numero de Tumulos, como las Tiendas de Campaña de los Pompeyanos, que en vna ocasion las coronaron de Laureles, aun antes de la vitoria, persuadiendose à la certeza del triumpho, por el valor y esfuerço de sus Capitanes. [al margen: Appiani. «Al ex. I. a. de V. el. Ci.»] Quedò el Cuerpo del Emperador Carlos Quinto, en el de en medio; que como mas leuantado, parecia que caminando al Cielo, iba guiando à los otros. El del Rey Philipe Segundo, le seguia en el de la mano derecha, à la parte del Coro. El del Rey Philipe Tercero, en el correspondiente à la otra mano; y de dos en dos los de las Reinas, en los que mirauan al Altar mayor. Acabada esta accion, fueron en su mismo orden caminando todos los de la Procession, hasta la Sacristia; y al passar cerca de los Tumulos, su Magestad, à cada vno de los Cuerpos, hizo vn reuerente acatamiento, venerando las Cenizas, à quien deuì el ardor de su pecho; y mostrando en la sumission, su mucho respeto à tan altas Magestades.

#### **Empieçase el Oficio de Difuntos.**

Subieron los Religiosos al Coro, à dar principio al Oficio de los Difuntos. La Comunidad del Seminario, se quedò repartida en los quatro Pilares de la Iglesia, juntamente con los Colegiales de Veca, acompañando los Tumulos.

#### **Donde estuuu su Magestad.**

Su Magestad por Palacio subió al Balcon, que sale al Coro, à donde con christiana, y exemplar asistencia, estuuu hasta lo vltimo, animando la deuocion de todos, con su constante zelo.

#### **Dizense las Visperas.**

Tomaron Sillas entre los Religiosos, los Grandes, Entraron seis Cantores con Capas. Preuinieron los de la Capilla la Musica; y viendo à su Magestad en el Balcon tan puntual, que parece que le ponian alas sus afectos: haziendo el Prior señal, se començaron las Visperas, cuya celebridad fue grande. Al quinto Psalmo saliò con los quatro Acompañados, à vestirse para dezir la Oracion; y à esse mismo tiempo subiò la Comunidad del Seminario, pa- [1657, fol. 160 vº] para entrar en su acompañamiento. Entraron à la mitad de la Magnificat, con graue ordenacion y pausa; primero los Seminarios en dos Coros en medio; y quedandose los Niños desde las Sillas à la Rexa, à vna parte, y à otra pasaron los demas hasta el centro del Coro. Vieronse alli juntas, onze Capas, las seis de los Cantores, y las cinco que entraron nueuamente, que

en correspondencia hazian agradable aspecto, y mucha autoridad: Acabòse la Magnificat, con harta pena de quien la atendia, y escuchaba; que la consonancia de los Instrumentos, y diuersas voces, que juntas en fauordon, resuenan, y salen diuinamente en este Templo, tenia suspendido el espíritu, y mas en el Cielo, que en la tierra; porse se goza en èl tan clara la harmonia de la Musica, como si huuiera aquellos Vasos de Metal, que vsauan los Antiguos en sus Theatros, para que se oyessen distintamente las voces de los que cantauan, y tañian [al margen: «Vasos de Metal. Vitru. L. 5. c. 4»]. Cantaron la Antiphona vltima, y dixo el Prior la Oracion por los Difuntos Reyes; y acabadas las Visperas, se salio con el mismo acompañamiento, y ostentacion, que auia entrado.

#### **Dizense tres Nocturnos.**

Empeçòse luego el Oficio de tres Nocturnos, que se cantò con la solemnidad, que pedia acto tan graue, y assi tardò hasta las siete de la noche.

#### **Responso vltimo por la tarde.**

A la nona lección baxaron todos à la Iglesia à dezir el Responso vltimo; y al llegar su Magestad, con el acompañamiento, se pusieron en procession, de la misma suerte, que al principio; y guiando la Cruz por la Naue de Mediodia, fueron siguiendola todos hasta la del Occidente; y dando la buelta a la Principal, cogieron en medio los Tumulos, estendiendose à los lados, por toda su capacidad. Quedòse el Rey à la parte de la Rexa del Pueblo. El Preste con los Ministros, llegò donde estaua el Angel, con el Libro de las Oraciones. La Capilla se puso junto al Aguila, à esta parte del Arbol de las Luzes; y comenzando à cantar el *Libera me Domine de morte aeterna*. Fue con tan- [1657, fol. 161] tanta suspension, y sentimiento: que se enterneciera el coraçon mas duro oyendolo. Incensò el Prior los Cuerpos Reales, con grauedad, y distincion, discurriendo por todos gradualmente, desde el Emperador; embiando al Cielo, en el simbolo de aquellos Aromas, los humos de la deuocion, que encendia en la caridad de los presentes, estaua pidiendo à Dios misericordiosos premios, para aquellos Principes. Hizose tambien las aspersiones con el Agua Bendita; y boluiendo à su lugar, dixo la Oracion competente; y acabò despues la Capilla el Oficio, con el *Requiescant in pace*. Lleno de suspension y temura; a que respondieron todos con iguales voces, y afectos, *Amen*. Salieronse de la Iglesia, con la disposicion en que estauan, haziendo inclinacion al Altar, como iban passando; y haziendola su Magestad tambien à los Tumulos, y en su seguimiento los Caualleros, se entrò en Palacio, denotando en el agrado de su semblante, el gozo grande de su Real pecho, por ver que sus Antecessores inclitos, caminando al Pantheon glorioso, que les tenia preuenido, estauan ya en la mitad de la feliz Iornada: y dexando à todo el concurso en admiracion, con su Catholica piedad, asistencia, ocupado en sus alabanças.

#### **Oracion de toda la noche.**

Toda aquella noche estuuieron encendidas las Hachas de los Blandones; y arrimados à los quatro que hazian esquinas, quatro Religiosos velando; que se renouauan por sus turnos de hora en hora; no porque se repartiessse el trabajo, que nunca lo fue entre ellos, el servir à estos Señores, de quien estàn tan obligados, sino porque gozassen aqui todos, la ocasion de mostrarse agradecidos à los Leones de España,

que por su deuocion, y afecto, lo fueron de Geronimo, solicitando sus Monacales Desiertos en la vida, para tener estos socorros de la Oracion en la muerte.

[1657, fol. 161 vº]

#### **DISCVRSO IV.**

**Prosiguiese la Traslacion hasta el fin.**

##### **Trasladanse los Cuerpos de los Principes à la Bobeda determinada.**

ANTES de los Maytines, quando estaua todo en el mayor silencio, baxaron los Religiosos à trasladar los otros Cuerpos Reales de los Principes de la Casa de Austria, que quedaron en la Bobeda antigua, à la que nueuamente estaua aguardandolos à la buelta del Pantheon; y se hizo (aunque reseruadamente, segun el orden del Rey) con todo aquel luzimiento que se pudo; acompañando en ordenadas esquadras, de afectos deuotos, y luzes, aquella accion piadosa y deseada. Ocupose la mayor parte de la Comunidad, en esta Traslacion; vnos lleuando los Ataudes; otros alumbrando las obscuridades de la noche; y todos pidiendo al Cielo, en Oraciones, y Resposos, que penetran su altura, la claridad eterna para aquellos Difuntos. No fue poco de ver, en tan desusada hora, aquel funesto espectáculo, en que en ombros de sus Capellanes, caminauan à su Descanso, tantos Señores de la Casa de Austria, que llenaron el Mundo de la fama de su valor, y gozan en la Gloria, el premio de sus virtudes. Baxaronlos à la Bobeda preuenida; y bendiziendola, como dispone el Ceremonial, los fueron colocando en los Nichos, con el orden, que diximos en otro Discurso, conforme al compartimiento de las Tarjetas, en que estauan escritos sus nombres; y quedò aquel Entierro autorizado de Seneissimas Reinas, de Ilustres Principes, y de tiernos Nobilissimos Infantes, que dan à su capacidad, con sus Cenizas, el mayor realce, y la mas alta estimación.

##### **Dizense los Maytines.**

Despues, à las doze de la noche, se dixeron los Maytines, como inuiolable estilo de la Religion, y duraron dos horas, en que estuuieron los Monges rogando à Dios por aque- [1657, fol. 162] aquellos Dofuntos, cuyas memorias ocupan siempre su reconocida atención. Fueronse à recoger, y quedaronse velando, los que estauan señalados, hasta las cinco de la mañana.

##### **Missa de alua.**

A esta hora se celebrò la Missa del Alua, dando principio à las tres, que se cantaron aquel dia, por los Reyes, y se cantan por todo el discurso del año. Dixola el Recyor del Seminario, y fue de los Angeles. Oficiaronla los Niños, como lo hazen perpetuamente, siendo los primeros, que al romper del Alua, à imitacion de las Aues, con tiernas voces se emplean en las alabanças de Dios.

##### **Missa de Prima.**

A las seis, los Religiosos dixeron la Prima, y Tercia, y la Missa Conuentual, que fue la del dia; celebròla el Vicario, y la oficiaron todos, con aquel lleno, y grauedad de voces, cuya igualdad y vnion, es singularissima en estos Monasticos Coros. Acabada la Missa, se cantò vn Responso, y lo mismo se hizo en la del Alua.

### **Missas Rezadas.**

Desde aquella hora, hasta las doce del dia, se dixeron tantas Missas, que los quarenta Altares deste Templo, y el del Pantheon, apenas se vieron desocupados en todo esse tiempo; para que con tan multiplicados Sufragios, en la Traslacion de los Reales Cuerpos destos Catholicos Principes: gozassen sus Espiritus, el descanso y aumento de sus premios, trasladados à la bienauenturança.

### **Señal para la tercera Missa.**

A las ocho y media de la mañana, empeçaron las Campanas, à hazer señal, para la tercera Missa, que auia de ser la de Difuntos, y la de mayor solemnidad, à que auia de assistir su Magestad; alegrò el sonido à todos, y juntòlos el deseo de ver acabada esta funcion.

### **Entrada de las Comunidades.**

Entraron las Comunidades de los Monges en el Coro, y la del Seminario en la Iglesia, con el mismo peso y orden, que el dia antes; y encendidas Belas en el Altar mayor, y en los demas Altares, y renouadas las luzes de los Tumulos, se dixeron Sexta, y Nona; con que junto con cumplir la obligacion precisa de essas horas, se diò tiempo para que se congregasse la gente. [1657, fol. 162 vº]

### **Concurso de la gente.**

Fue mas numerosa en esta ocasion, que en las passadas mas como es tan grande la capacidad de la Iglesia, se acomodò de suerte, que nunca fue de estoruo su muchedumbre; antes de grandissima hermosura, ver por todas partes en el contorno de la Fabrica, tanta multitud de sujetos, y diuersidad de rostros, conuocados de la curiosidad, para ver el fin, al mayor Triumpho de la muerte, en esta Traslacion. Los Grandes, Titulos, y Caualleros, vnos se subieron al Coro; otros se quedaron en la Iglesia; y otros asistiendo à la persona del Rey en el Oratorio.

### **Vistese el celebrante sale su Magestad al Oratorio.**

Vistiòse el Prior para celebrar, y los Ministos para seruir, de Ornamentos negros preciosos, de Brocados de tres altos, con admirables matizes; pusose la Comunidad del Seminario en dos Coros à la Puerta de la Sacristia, para acompañarle; y ocupando ya su Magestad el Oratorio del lado de la Epistola; hecha la seña, començò la Capilla con toda la harmonia el Introito.

### **Dizese la Missa.**

Fue caminando el Celebrante con el acompañamiento hasta el Altar; quedaronse los Niños de rodillas en las Gradas, que ofrecen la subida hasta la primera Messa, como lo hazen en los dias mas festiuos, que parece muy bien; y dicha la confession, se boluieron à sus assientos. Durò la Missa vna hora; y no se les hizo vn instante à los que auian estado robados y suspendidos de la magestad, decencia, deuocion, y graue musica con que se celebrò.

### **Iuntanse todos para el Sermon.**

Acabado el vltimo Euangelio, se sentaron el Preste, y los Ministros, en el Banco del Presbyterio, para el Sermon. Los del Coro baxaron à la Iglesia, y ocuparon las Gradas primeras del Altar, donde se sientan siempre. Lo restante del concurso noble, se acercò lo possible al Pulpito; y la gente del contorno mejorò de lugar, en lo que les fuere permitido.

### **Predicador de este dia.**

Mientras se estauan preuiniendo todos para oyr, subiò à Predicar el Padre Maestro Fray Iuan de Auellaneda, Predicador de su Magestad, de la Orden de San Geronimo. Sossegòse el numeroso Auditorio al ver ya en el Pul- pito [1657, fol. 163] pito à aquel Christo thomo Español, Rio caudaloso de la mejor eloquencia; digno hijo en la doctrina y abundancia del Maximo Doctor de la Iglesia; sujeto à quien parece auia preuenido el Cielo, en esta edad, para lustre de tan alta accion. Diò principio à su Oracion fúnebre, leuantando la voz, con vn afecto tan viuo, graue, ajustado, y nueuo, que se robò las atenciones de todos; y luego fue procediendo en lo demas, con tan acertado espíritu, que comprehendiendo lo raro del assumpto, con el estraño vuelo de su dicurrir, y con el nunca imitado modo de su ponderar: los dexò à todos persuadidos, à que en tan grandioso empeño; solo el lleno de su capacidad podia auer salido con semejante luzimiento. La oración se pone al fin en la misma forma que la diò escrita, obedeciendo el orden de su Magestad; para que la goze el mundo, y dè à su Autor, el aplauso, que tan justamente merece, y tiene adquirido en la Corte del mayor Monarcha.

### **Disponense todos para la Traslacion.**

Apenas dio fin, que pudiera no tenerle tan presto, segun la gustosa atención con que le escuchauan; quando se fueron disponiendo todos para la Traslacion; y de tal suerte los dexò persuadidos à la verdad del concepto que tenian, de la virtud y merecimientos de aquellos Catholicos Principes, con su eloquencia: que no solo los trasladàran al Sepulcro; sino piadosamente à sus coraçones, para que tuiessen sepultura sus Cuerpos, donde puso tan viuua la veneracion de sus Espiritus. Subieron los Caualleros à donde estaua su Magestad para baxar en su Acompañamiento; y si hemos de sospechar lo que passa en los pechos de los Reyes, por lo que sucede à los demas: sin duda le hallaron en el mismo sentir, y muy ventajoso à todos en el feruor; que oyr ponderar con tanta discrecion, los bienes, perfecciones, y hazañas de aquellos à quien con todas sus fuerças reuerencia la voluntad; enciende mas el afecto de venerarlos, y honrarlos con toda la viuieza de la estimacion. Tomaron entre tanto todos los de la Procession, belas, y libros, y se pusieron en orden como otras vezes. Baxò [1657, fol. 163 vº]

### **Caminan en procession hasta los Tumulos.**

Baxò el Rey con toda la Nobleza, que le assistia: y repetidos los Clamores, siguiendo la Cruz, fueron dando la vuelta à la Iglesia, hasta ponerse à vn lado, y à otro de los Tumulos, con el mismo orden, y pompa, que quando se colocaron en ellos los Cuerpos Reales. Si el que ha deseado ver el caso mas Grande, Magestuoso, Noble, Catholico, Pio, Religioso del mundo, no logrò esta ocasion, ya no parece posible que le vea jamas; que no es imitable la altura en que se vieron en este, todas essas circunstancias.

### **Resposos que se cantaron.**

Cantaronse alli tres Resposos muy solemnes, con excelentes musica de la Capilla, haziendo en cada vno las acostumbres Ceremonias de incensar, y echar Agua bendita alrededor de las Tumbas, al tiempo que los afectos estauan haziendo lo mismo, con el agua de la terneza; y fuego, y humo de la deuocion, que suben, y llegan hasta las mas altas esferas de los Cielos; y como à vn mismo tiempo se veia, y consideraua, aquella grandeza de los Tumulos, Sitiales funestos de tan soberanos, y amables Principes: y

aquella piedad del Rey, assistente con tan christiano exemplo; y el respeto y compostura, de tanto concurso honroso, y reconocido, en este Templo, Capaz, Poderoso, y Ilustre: se suspendian las almas de tal suerte, que se conoçia en todos la consonancia admirable, que les hazia interiormente tan vista.

#### **Baxan los Cuerpos Reales de los Tumulos.**

Acabados los Responsos, baxaron los Cuerpos Reales con toda decencia, y los tomaron en ombros, con grande veneracion, de seis en seis, los mismos que los sacaron de la Bobeda; y puestos en igual correspondencia, hizieron todos con ellos, culta y Magestuosamente, vna rendida inclinacion à nuestro Dios Sacramentado: como pidiendole humildes, los admitiesse à los pues de su Trono Diuino, adonde caminauan a tener su descanso, hasta que por la Resurreccion alcançassen de su piedad inmensa, el de la Gloria, reunidos con las almas, que por sus virtudes se juzgauan ya gozando essas eternas felizidades. Lo mismo sonauan, y significauan las voces en el Responso [1657, fol. 164<sup>\*</sup>] ponso, que començaron à cantar los Monges al partir de la Procession: *In Paradysum deducant vos Angeli*; y lo mismo sentian los coraçones de los que los iban siguiendo, y de todos los que por el concurso de la Fabrica los estauan mirando.

#### **Vltimo mouimiento de la Procession.**

No es posible ponderar la diuersidad de efectos que hizo vniuersalmente este vltimo mouimiento de la Traslacion; vnos le mirauan llorosos; otros alegres; otros admirados. Lleuauanse tras si las atenciones aquellos siete Ataudes, donde iban los mayores despojos que ha conseguido la muerte en sus Coronadas victorias; y al acordar la memoria, lo magnanimo de los Espiritus, que dieron vida à tales Cuerpos, lo superior de sus virtudes, y lo Catholico de sus empresas, y hazañas: los venerauan los ojos con la compassion natural, que toca en los coraçones, al ver en poder de la muerte, prendas tan estimables; mas los que à vista de la Magestad, con que caminauan à su descanso, reparauan en aquel luzido Exercito, compuesto, graue, numeroso, conduzido, y gouernado del mas piadoso Monarcha del Orbe, que con su presencia iba influyendo atenciones en el rendimiento de todos, y confirmándose en el renombre de Grande con tan estraña accion: no sabian, sino admirarse.

#### **Vso de los Lacedemonios.**

Que si los Entierros de los Lacedemonios fueron celebres y exemplares, por la establecida ley del Licurgo, de que todos los del Acompañamiento lleuassen Laureles en las manos, en señal de que los Difuntos auina ya vencido los trabajos de la vida; y si los Antiguos vsaban llevar à enterrar à los Capitanes, y soldados en sus mismos Escudos [Virg. Aeneida 10]: aquí veian juntos en tantas Coronas, los mas altos Laureles que ha celebrado la fama, adquiridos con valeroso esfuerço en defensa de la Fe Catholica, en que se mostrauan triumphantes siete Magestades Cesareas, no solo de sus contrarios, sino de los peligros de la vida, con sus christianas muertes: y que caminauan à su Entierro en ombros de la Nobleza, y Religion, que son los Escudos de [1657, fol. 164<sup>vº</sup>] de los Monarchas, y de las Monarchias; y a todo esto se juntaua la alegria de considerar el Eminente Sepulcro à que caminauan, y el afecto feruoroso con que se le iba a

---

\* Errata, en la edición de 1657, figura el folio 153 en vez del folio 164, que ponemos en cursiva.



ofrecer aquel tantas vezes laureado Sucessor suyo, gloria de su soberana Estirpe, y norma de gloriosos Sucessores, dado del Cielo, à tan grandes Principes, para que los venerasse, y honrasse ventajosamente à todos quantos hasta oy han celebrado memorias à sus Antiguos.

#### **Vista de este acto.**

Todos los Reyes del mundo auian de ver este acto, para que considerassen en la piedad del mayor Monarcha, como han de ser los Principes con sus mayores; y para que à vista de tan celebrados Difuntos, deseassen vn Sucessor semejante; y vna muerte tan honrada, como la suya; preuiniendose para ella con lo católico de su viuir, à imitacion de estos Señores; que ninguno huuiera que se vistiera de semejante afecto, y deseo, como quando Balan Propheta miraua desde lo alto de vna cumbre, la hermosura, y conciertos de las Tiendas de los hijos de Israel [Num. 24. b. 9], y con el orden que marchauan por el desierto à la Tierra de Promission, y la disciplina que guardaua tanta multitud, debazo del gouierno de vn Capitan; que considerando el honroso fin que auian de tener muchos de aquellos, por lo ajustado de su vida, y lo que auia de aplaudir el Pueblo sus virtudes, y hazañas, despues de los suyos [Ibid. b. 10]: dixo, apeteciendo tal felicidad, muera yo la muerte de los justos, y mi fin sea semejante al suyo; assi en esta Traslacion admirable, al ver tanto Esquadron de piedades excitadas de vn Rey tan grande, que en vnion conforme, ya con voces, ya con afectos, iban pidiendole à Dios la tierra de Promission para aquellos Principes, donde gonzassen de su inefable vista: y que los lleuauan en ombros la Religion, y Nobleza, al mas sumptuoso Sepulcro que se conoce en el mundo: ninguno huuiera que no apeteciera, y deseara la muerte, que trae consigo tan honrosas circunstancias; que la de los Iustos, ya se sabe que [1657, fol. 165] que es preciosa à los ojos de Dios [Psal. 115. v. 5]; y para inferir piadosamente, que lo fue la de estos Inclitos Heroes, bastaua el verla tan celebrada; que la memoria de los que mueren mal, ò queda para el escarmiento, ò se pierde totalmente; mas la del fin de los buenos, queda para celebridad, y alegria eterna, y assi se haze apetecible.

#### **Llegan à la Puerta del Sepulcro.**

Llegaron pues à mouimiento graue, y vistoso à la Puerta de la Sacristia, donde està tambien la del Pantheon, y allí se fueron quedando los primeros de la Procession, dando lugar à que passassen los Ataudes, con lo mas anciano, noble, y magestuoso del Acompañamiento.

#### **Entran al Pantheon.**

Baxaronlos por aquella Escalera, toda llena de resplandores, no solo por las luzes de las Arañas, que reuerberauan en los Marmoles, y Iaspes: sino por las que nueuamente iban passando. Y entrando en el insigne Entierro, que les aguardaua, le hallaron con el lucimiento, grandeza, y compostura, que puede imaginarse para la ocassion. Los Angeles del contorno, que bañados de Oro, adornan las Pilastras, estauan con Hachas encendidas en las manos: alumbrauan el Altar multiplicadas velas: la Lampara pendiente en medio, con sus veinte y quatro luzes ilustraua el Edificio, y ya se vè la consonancia, que haria tanta claridad, con el pulimento de los materiales, que le componen preciosos, decente, y ajustados.

#### **Disposicion para poner los Ataudes.**

Auia en medio del Pauimento, vnas Messas vestidas de ricas Telas, capaces para recibir en si los siete Cuerpos; y los fueron poniendo en ellas por su orden, haciendo inclinacion al Altar, como fueron llegando, para dexarlos alli, como en su Sepulcro, hasta que despues los Religiosos, reseruadamente los colocassen en las Vrnas (segun el orden de su Magestad) que es cosa de mas detencion, y espacio. Los del acompañamiento, se fueron acomodando por el contorno del Pantheon; el Preste y los Ministros en medio; y el Rey se puso al lado del Altar, junto à la Vrna, que auia señalando para si; como ensayandose exemplarmente à hazerles compañía en ella à los suyos, y mostrando [1657, fol. 165 vº] trando en la eleccion del lugar, el que tenia allà en su interior, el desengaño. Autorizado el graue Monumento, con tantas Magestades infundia nuevos respetos: su Architectura, con ser de tanta alteza, creció con los habitantes; y no eran ya sus primores, adornos, y riquezas, los que se llenaua tanto la vista, como lo eleuado de su autoridad el respeto. [Prouer. 9. art. I] Realzada la perfeccion de la Fabrica, con aquellas siete Columnas de la Fè, debaxo del Altar Mayor, se parecia à la Casa de la Sabiduria, sustentada de siete Columnas, que cortò para edificarla, donde mezclo el vino, y puso la Messa del Sacramentado Pan, blanco siempre de la Austriaca veneracion, y fruto del Arbol de la Cruz, à cuya sombra auian de estar aguardando, que se les diesse por premio en el Cielo, lo que se les diò por comida en la tierra.

#### **Cantase el Cantico de Benedictus.**

Quedaronse en la Iglesia diziendo las Laudes de Difuntos muchos de los Monges; que el dia antes no se auian dicho, por auer tanto que hazer, y assi se dexaron para entonces; y los que estauan en el Pantheon, juntamente con la Capilla, entonaron el Cantico de *Benedictus Dominus Deus Israel*, con tan suasues y ordenadas voces, que se conocía en ellas el espíritu que las formaua; fue vn rato de Gloria, el tiempo que durò su consonancia; y como aquel hermosissimo Cuerpo del Pantheon està con tal correspondencia: en lo honroso de los Ecos se repetia el Cantico, y todo era suspension. Llegaron al vltimo verso en quien se explica el fin, porque vino Dios al mundo, que es: *Illuminare his qui in tenebris, & in vmbra mortis sedent: ad dirigendos pedes nostros in viam pacis*: y no huuo consideracion, que no llamasse à la terneza, ni terneza que no auiuasse la esperança de ver cumplido, en aquellos sobreaños Principes, esse fin de la luz diuina en la Resurreccion; que sacandolos de las sombras de la muerte, en que los miraua sentados hasta aquel dia: los guié por el camino de la paz à la possession de los mas altos Imperios. [1657, fol. 166]

#### **Hazense las Ceremonias de vn Entierro.**

Bendixo el Prior las Vrnas, que tenian los Titulos de sus nombres à la parte del Euangelio, y de la Epistola, haziendo las Aspersiones, y Incensandolas con todas las demas Ceremonias de vn Entierro: y acabada la Antiphona del Benedictus, dixo la Oracion por los Reyes, y diò fin la Musica con el *Requiescant in pace*.

#### **Aguilas del Austria congregadas.**

Quedaron con esto aquellas Aguilas de Austria, en la altura de su deseado buelo: congregadas debaxo del Altar, Trono del Sacramentado Cuerpo de su deuocion, y culto: gozando en la muerte el premio de tan honorifico descanso [Matth. 24. c. 28]: del Pantheon Christiano: de la habitación de Dios, y de las Reliquias de los Santos, para entrar à la parte en sus fauores: en cuya compañía, como Vicedioses

que fueron de la tierra, verificando el nombre de *Pan-theon*, y ocupando igualmente las Vrnas de su circuito: han de aguardar eternos Laureles arrimo de la Cruz, Arbol de nuestra Redencion, à quien gloriosamente està dedicado: pendientes de sus Sagradas Ramas, las esperanças para coger el fruto mas seguros.

#### **Assistencia exemplar de Philipe Quarto.**

Los circunstantes mouidos de la grandeza del Sepulcro, y de esta accion de colocar en èl Cuerpos tan estimables, con la Magestad que estauan experimentando, y viendo: dando mil bendiciones, à quien la ocasionaua, colegian del empeño de tan christiana empressa, el aumento de su Monarchia, y el premio de vna gloriosa sucession; que si con la misma medida que midieremos, nos han de medir: bien se infiere, que vn sucessor tan atento, y que procurò medir, lo honroso y Real deste Monumento, con lo alto de sus pasados, aya de alcançar del Cielo sucessores, en cuya memoria viuan sus acciones, para darles la correspondencia de tanta honra: y juntamente tales sucessos en sus Reynos, y tan felices, que se merezca perpetuos aplausos en los siglos venideros; que en el Libro primero de los Machabeos [**Machab. I. c. 13. d. 28**] se lee, que Simon Gran Capitan del Pueblo Escogido, fabricò vn Sumptuoso Edificio, de alta y hermosa vista, con siete Piramides, para colocar las [**1657, fol. 166 vº**] las Cenizas de sus Padres y Hermanos, y las suyas, y grandes Colunas, sobre quien puso las Armas, para memoria eterna: [al margen: «Naues Esculpidas»] y vnas Naues esculpidas, que se alcançauan à ver de todos los que navegauan por el mar Mediterraneo, en cuyas riberas estaua el Sepulcro en Modin su Patria; y fue tan fauorecido del Cielo, que despues de auer edificado el Sepulcro, se refiere, que quitò de Israel el pesado yugo de las gentes [**Ibid. c. 41**]; y que celebraron la libertad y paz conseguida por su esfuerço con multiplicados gozos y alegrías en Ierusalen: y viò gloriosos Sucessores, Hijos de su valor, y grandeza [**Ibid. g. 54**].

#### **Suben à la Iglesia, y dizese el vltimo Responso.**

Alegraronse todos infinito, de ver ya conseguido este fin, y dexando los Cuerpos Reales sobre aquellas Messas, subieron à la Iglesia cantando el vltimo Responso, à que assistiò tambien su Magestad; que no perdiò en esta Traslacion punto, en que no mostrasse lo christiano de su pecho, en lo rendido de su culto.

#### **Entra su Magestad en Palacio.**

Hecha esta accion, se salieron de la Iglesia todos, y su Magestad se entrò en Palacio, dando à entender, que aquel dia auia sido el de su mayor estimacion y afecto, y de la calidad de aquellos festiuos y alegres, y de la calidad de aquellos festiuos y alegres, que los Antiguos llamaron Fastos, que quiere dezir Bienauenturados, de donde llama Fiesta la Iglesia, los dias en que con gozo espiritual, y descanso de los Cuerpos, celebra algun suceso grande. Y sin duda, que lo fue para este Gran Principe, pues con tan espiritual gozo de su coraçon, diò à los Cuerpos de sus mayores, el mayor descanso, y al Orbe la mayor edificacion. Iban todos los del concurso, absortos de auer visto en èl, la estraña solicitud y cuidado en las cosas de la muerte, en la disposicion del Sepulcro, en la asistencia á la Traslacion; y considerando la memoria que mostraua de su fin en todo, y el reconocimiento viuo de su moralidad, no solo lleuauan que aprender y admirar, sino tambien que referir à los otros, contando lo grande de la virtud de su Rey, y

coligiendola de semejantes acciones; que tal acuerdo de la muerte, y desen- gaño [1657, fol. 167] gaño de la vida: sin duda prouiene de vn espiritu Catholicissimo.

#### **Mercedes que hizo su Magestad.**

Aquella tarde premiò su Magestad à los que en la consecucion del fin de tan heroyco Edificio, como el del Pantheon, y de la celebridad de la Traslacion, singularmente le auian seruido, y cumplido su voluntad con tan cuydadosa vigilancia. Al Padre Fray Nicolas de Madrid, Prior de este Real Monasterio, que auia sido Superintendente de todo, le diò Cedula de Obispo de Astorga; digna accion de tan gran Principe, y ajustado premio à los merecimientos de vn sujeto tan capaz, tan religioso, y tan atento à su gusto. Al Padre Maestro Fray Iuan de Auellaneda su Predicador, que con tanta satisfacion, y aplauso general de todos, se auia desempeñado en tan desusado assumpto: le diò mil ducados de renta de pension, luego situados en el Obispado de Auila, para no dexar menos desempeñada su largueza. A Fray Eugenio de la Cruz, y à Fray Iuan de la Concepcion, que trabajaron en los Bronces de la Fabrica, haciendo para sus adornos, cosas de tanto primor, arte, y hermosura: les diò a ducientos ducados de pension, en el Obispado de Astorga. Nada dexò de obrar este dia aquel Inclito Monarcha, que no le manifestasse grande, en lo piadoso, en lo católico, y en lo liberal, y justiciero.<sup>2304</sup>

#### **Missa que se celebrò el dia siguiente.**

El dia siguiente por la mañana, antes que se colocassen los Cuerpos Reales en las Vrnas, baxò al Pantheon el Padre Maestro Fray Iuan Martinez, Confessor de su Magestad, à dezir vna Missa cantada por la Serenissima Reina Doña Isabel de Borbon, à quien este Religiosissimo Ministro venerò siempre, con el deuido rendimiento à sus muchas reales, y diuinas virtudes. Iuntaronse los Monges para officiarla, imitando el particular afecto de su Reuerendissima, por lo mucho que mereciò en la christiana estimacion de todos, tan Gran Señora; y se celebrò con toda deuocion, solemnidad, y musica: y al fin se dixo vn Responso, haziendo en èl las ceremonias que acostumbra la [1657, fol. 167 vº] la Iglesia, estando el Cuerpo presente.

#### **Ponense los Cuerpos Reales en las Vrnas.**

---

<sup>2304</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Aquella tarde premiò su Magestad à los que en la consecucion de la fabrica del Pantheon, y en la disposicion oara este dia le auian seruido con tan singular vigilancia; dando Cedula de Obispo de Astorga al Reuerendissimo Padre Fray Nicolas de Madrid, Prior de aquel Real Monasterio, Superintendente que había sido de la Obra, digna accion de tan gran Principe, y ajustado premio a los merecimientos del Sugeto, cuya capacidad tenia su Magestad bien conocida: y al Reuerendissimo Padre Maestro Fray Iuan de Auellaneda, su Predicador, que con tanta satisfacion de su Real deseo, y aplauso general de todos, se auia desempeñado en tan desusado assumpto, le diò mil ducados de pension, situados luego en el Obispado de Auila, para no dexar menos desempeñada su librealidad Real. A Fray Eugenio de la Cruz, y à Fray Iuan de la Concepcion, Hermanos Legos, que trabajaron los Bronces, les diò a doscientos ducados de pension en el Obispado de Astorga» (SANTOS, 1680, p. 192). Seguramente por haberlo leído en la Descripción del padre Santos, Antoine de Brunel anota: «El que predicó cuando llenaron esas siete sepulturas, habiendo comenzado por la confusión que debía sentir al hablar delante de tantos reyes que ellos solos habían confundido al mundo, y habiendo arreglado tan bien su concepción, agradó tanto al rey que le ha dado una pensión de mil escudos por año» (DE BRUNEL [1665] 1999, vol. III, p. 286).

En acabando, se fueron poniendo los Cuerpos Reales en las Vrnas, según el orden que auia dado su Magestad en su Carta, y conforme el que tenian ya los Tumulos en las Tarjas. En la primera Vrna, y mas alta de la parte del Euangelio, inmediata al Altar, se puso el de Carlos Quinto; y en la siguiente, el de Philipe Segundo; y en la tercera, el de Philipe Tercero. Los de sus Serenissimas Mugeres, se pusieron en correspondencia al lado de la Epistola, ocupando el quarto lugar, el de la Reina Doña Isabel de Borbon, enfrente de la Vrna, que señalò para si nuestro Rey y señor, Philipe Quarto, que viuia felizes años, para exemplo de desengañados Principes, que enseña à morir viuiendo, con tan loable conocimiento de su fin.

#### **Buelvese su Magestad à la Corte.**

Este dia se boluiò su Magestad à la Corte, con toda la Nobleza de su asistencia, auiendo ya conseguido vna Funcion tan deseada, cuya gloriosa memoria no es posible que le tenga dado à sus antecessores gloriosos, tan admirable Sepulcro en este Marauilloso Templo de Dios, Basilica de los Santos, y habitacion de los Monges, que ofrecen cada dia por sus almas, el socorro de mayor precio, para conseguir el descanso de la Gloria, ya en Aniuersarios, ya en Missas, y ya en Oraciones, y Limosnas. Haremos ahora particular Discurso de esto, para que junto con la noticia del Sepulcro, y de la Traslacion, vaya esta grandeza, porque es vna de las mayores que tiene esta Casa, la multitud de Sufragios, que se hazen por todos estos Principes; y no viene mal el dezirlo aqui, pues es todo de vna Tela<sup>2305</sup>.

---

<sup>2305</sup> Santos en la *Quarta parte*: «Este dia se voluiò su Magestad à la Corte con toda la Nobleza, auiendo ya conseguido lo que deseaba; y consiguiientemente à esta funcion, que celebrò con tanto respecto à sus Mayores, se reconociò le auia remunerado Dios su Catholico empleo, pues de allí adelante experimento sin duda los años mas felizes de su Reynado. En ellos diò fin à las guerras, que auian durado tanto entre España, y Francia; y para afiançar mas la paz entre las Monarquias, efectuò el casamiento de la Serenissima Infanta de España Doña Maria Teresa de Austria, y Borbon su hija, con el Christianissimo Rey Luis XIII de Francia general alegria de sus Reynos. Vieronse para esso los dos Monarcas, acompañados de la mayor Nobleza de sus Reynos, en Irun, raya que diuide vno, y otro (raro sucesso en los Siglos) donde hizieron demonstracion al Mundo, de la verdad con que deseaban la paz comun. Efectuò tambien mas adelante el Casamiento de la Serenissima Infanta Doña Teresa Maria su hija, con el Emperador de Alemania, con no menores alegrías, y gozos; y lo que mas es, para complemento de todo, le diò el Cielo la sucession deseada para la Corona de España en el Principe Prospero, y Infante Don Fernando, y muerto los dos, en Carlos Segundo, amabilissimo Señor, y Rey nuestro» (SANTOS, 1680, p. 192).

**DISCVRSO V.**

**De las Memorias, y Sufragios que se celebran,  
y hazen en este Conuento, por todas  
las Personas Reales.**

**Efectos de la Charidad.**

COMO Es vinculo la Charidad, que vne entre si los miembros de la Iglesia, no solo se estienden sus efectos à los viuos, sino tambien à los difuntos, que en Charidad passaron desta vida; que no acaba esta virtud, donde acaba la vida del Cuerpo; mas allà llegas sus espirituales buelos, que nunca dexan el ardor que los alienta [**Corinth. I. c. 13**]. De aqui viene, que las buenas obras de los viuos, aprouechen à los difuntos, que estàn vnidos à ellos con este lazo de amor, que al passo que los vne, haze que las participen, y que sean comunes de los bienes [**D. Th. q. 71. Art. 9**]; y son los mayores que se les pueden hazer, aquellos que pertenecen mas principalmente à la comunicacion de la Charidad, como son las Missas, las Limosnas, y las Oraciones; que no solo dizen respecto al que las haze, sino à aquellos por quien se aplican. Fundados en este principio los Fieles, han edificado Sepulcros para si, y para los suyos, y fundado Memorias semejantes, sollicitos de su socorro en esta vida, con el verdadero conocimiento de lo que passa en la otra: procurando cada vno, conforme su posibilidad, dexar entre los viuos assegurados perpetuamente aquellos bienes, que aun despues de la muerte, por la vnion de la Charidad son sufragios de las almas. Entre ellos los Catolicos Reyes de España en este Edificio, y Monasterio suyo, eterna Memoria de su fidelissimo zelo, assi como fundaron vna Marauilla en lo Eminente, y Magetuoso de la Fabroca, la fundaron en las memorias que dexaron, y van dexando, de no menor admiracion; que no solo se consigue en ellas el fin de auerla erigido, sino que se consigue muy ajustadamente à su grandeza. [1657, fol. 168 vº].

**Limosnas que se hazen.**

En las Limosnas lo conoce ya la Iglesia; pues fuera de auerla ilustrado con vn Templo tan Insigne, donde à semejança del Coelo, siempre se atiende à las alabanças Diuinas, y à la enseñança de la Ley, y execucion de sus preceptos: y donde no se vee otra cosa, sino Modestia, Christiandad, y Religion: y fuera de estar aqui sustentando en tan santa vida casi docientos Religiosos, perpetuos Capellanes suyos, y del mundo; y cinquenta Colegiales, Seminarios, que desde luego se crien en tan loables exercitos de virtud, y letras; y otros muchos niños en la Hospederia, Porterias, Compañia, y otras partes, y tanto numero de Criados bien ocupados, que todos viuen de sus limosnas: se hazen otras infinitas, no solo à la Puerta, sino à personas honradas, assi en los Pueblos del contorno, como en todos los Partidos, donde dexaron hacienda para esta Casa, Parraces, Santo Thome del Puerto, Toledo, Alcalà, Valdepusa, Villrobledo, y los demas: y todas en lo grande muy dignas de vna piedad tan Real, como la del Fundador, y de los demàs Monarchas, Sucessores suyos, y Patronos de esta Casa, que con tan christiana atencion han aumentado, y aumentan las rentas, cuya distribución anda desta suerte en las manos de la Charidad, para bien de sus almas.

### **Memorias.**

Los Aniuersarios, y Capellánias fundadas, y las Missas que se han dicho, y dizen cada día, assi cantadas, como rezadas, y las demás Memorias por estos Catholicissimos Monarhas, y Principes de la Casa de Austria, son en tanto numero, que espanta, en que entran tambien à la parte todas las Animas de Purgatorio. Irè refiriendo las que pudiere, y sumandolas, para que se conozca esta verdad, y se admire.

### **Missas Cantadas.**

Lo primero, por fundacion del Catholico Rey Philipo Segundo, se dize cada día perpetuamente, despues de Prima, vna Missa cantada, con Diacono, y Subdiacono, por todas las Personas Reales, que estàn aqui sepultadas; la qual sino es día de fiesta, se dize siempre de Requien; y si lo [1657, fol. 169] si lo es, se cumple con la del día, excepto el Domingo de Ramos, y los demás días de la Semana Santa (fuera del Lunes) y los tres primeros días de Pasquas, de Nauidad, Resurreccion, y Pentecostes, y el día del Corpus, que no se dize esta Missa. Que son cada año trecientas y cinquenta y seis; y el que trae Bisiesto, vna mas, decontando los dichos días; y auiendose començado à cumplir esta obligacion, el año 1573, vienen à ser las que se han dicho hasta este de 1657. treinta mil ciento y nouenta y dos. Esto es generalmente por todos; mas ahora descendiendo à los particulares, y discurriendo primero por los que estàn sepultados en la Capilla Real del Pantheon, iremos refiriendo las que pertenecen à cada vno.

### **Capellania de Carlos V. y Aniuersarios.**

Por fundacion del Catholico Rey Philipe Segundo, se dizen perpetuamente dos Missas rezadas cada día, por el anima del siempre Inuicto Emperador Carlos Quinto su Padre: y assimismo dos cantadas cada año, en los días de sus Aniuersarios, que se hazen, vno el día de su nacimiento; y otro el día de su muerte, con sus Missas rezadas en cada vno: que todas vienen à ser al año, setecientas y treinta y ocho, y el Bisiesto dos mas. Començose esta obligacion, el año 1573. y entonces fueron las Missas en mayor numero, assi las de cada día, que eran quatro, como las de los Aniuersarios, que eran doze en cada vno, hasta que el Fundador las reduxo al que hemos referido, y contandolas todas desde el principio, hasta este año de 1657 vienen à ser setenta y siete mil mouecientas y sesenta y seis, las estàn dichas por el anima deste Catholicissimo Cesar.

### **De la Emperatriz.**

Assimismo se dize cada día, por fundacion del mismo Rey Philipe Segundo, perpetuamente vna Missa rezada, por el anima de la Serenissima Emperatriz Doña Isabel su Madre, y dos cantadas en sus dos Aniuersarios, que se hazen; vno el día de su nacimiento; y otro el día de su muerte, con seis Missas rezadas en cada vno, que son al año trecientas y setenta y seis, y el Bi- [1657, fol. 169 vº] Bisiesto vna mas; començaronse à dezir el año de 1573. y fueron entonces en mas numero, hasta que el Fundador determinò, el que hemos dicho; y juntandolas todas, vienen à ser hasta este año de 1657. treinta y ocho mil y seiscientas y setenta y nueue.

### **De Philipe Segundo.**

Dizense tambien por anima del Prudentissimo Rey Philipe Segundo, Fundador de esta Marauilla, y destas Memorias: seis Missas rezadas cada día, y dos cantadas en sus dos Aniuersarios, que se hazen vno el

dia de su nacimiento, y otro el dia de su muerte; y en el de su nacimiento se dizen veinte y quatro rezadas; y en el de su muerte, todas las de los Sacerdotes desocupados; por esto no se puede determinar las que vienen à ser cada año, porque vnas vezes son mas los Sacerdotes desocupados, y otras menos; pero por el Libro de las Capellanias, en que està todas assentadas, consta, que desde que se començaron à dezir por este Catholico Monarcha en esta Casa, que fue el año 1573. quando estaua edificando, para edificar al mundo con su exemplo, hasta el de 1657. vienen à ser, ciento y sesenta y ocho mil y quatrocientas y ochenta y dos.

#### **De la Reina Doña Ana.**

Dizense tambien, por fundacion del dicho Rey Catholico, dos Missas rezadas cada dia, por el anima de la Serenissima Reina Doña Ana su quarta Muger, y dos cantadas en sus dos Aniuersarios, que se hazen, vno en el dia de su nacimiento, y otro el dia de su muerte, con seis Missas rezadas en cada vno: que vienen à ser al año, setecientas y treinta y ocho, y dos mas el Bisiesto. Dixeronse tam bien todo el tiempo que viuìò, muchas Missas por la salud de esta Serenissima Reina; y contandolas todas desde el año que se començaron, que fue el de 1573. hasta el de 1657. vienen à ser cinquenta y dos mil y seiscientas y quarenta y seis.

#### **De Philipe Tercero.**

Despues de esto se dizen por fundacion del Catholico Rey Philipe Tercero, cada dia seis Missas rezadas por su alma, y dos cantadas en sus dos Aniuersarios, [1657, fol. 170] rios de nacimiento, y muerte, con veinte y quatro rezadas en el de su nacimiento, y en el de su muerte, todas las de los Sacerdotes desocupados; y sumadas por el Libro de las Capellanias, junto con las que se començaron à dezir por su salud, siendo Principe el año 1573. y las que se dixeron siendo Rey, y las de despues de su muerte, hasta el año de 1657. vienen à ser ciento y cinco mil quatrocientas y setenta y quatro.

#### **De la Reina Doña Margarita.**

Assimismo se dizen perpetuamente por dotacion del mismo Rey Philipe Tercero, dos Missas rezadas cada dia por el anima de la Serenissima Reina Doña Margarita su vnica Muger, y dos cantadas en sus dos Aniuersarios, de nacmiento, y muerte, con seis Missas rezadas en cada vno, que vienen à ser al año setecientas y treinta y ocho, y dos mas el Bisiesto; y auriendose començado à cumplir esta obligacion, el año 1612. vienen à estar dichas hasta el de 1657. treinta y dos mil setecientas y treinta y quatro.

#### **De Philipe Quarto.**

El Catolico Rey Don Philipe Quarto, nuestro Señor y Patron, que viuia felizes años, assi como tiene ya en el Pantheon, elegida Vrna en que se ha de guardar su Cuerpo, despues de su fallecimiento: accion digna de inmortal alabança: tiene tambien dotadas sus Capellanias, de la misma forma y manera, que las de su Padre, y Abuelo; y dizense perpetuamente seis Missas rezadas cada dia por su salud, y se han de dezir despues de sus dias por su alma, con dos cantadas en sus dos Aniuersarios, que se haràn vno el dia de su nacimiento, y otro el de su muerte, con veinte y quatro rezadas en el de su nacimiento, y todas las de los Sacerdotes desocupados en el de su muerte; començò esta obligacion de las Missas, el año 1638. y juntando todas las que se auian dicho desde el año mil y seiscientos y veinte y vno, hasta el de mil y



seiscientos y cinquenta y siete, vienen à ser quarenta y ocho mil quinientas y diez y siete, las que estàn dichas por la salud deste gran Monarcha. [1657, fol. 170].

#### **De la Reina Doña Isabel de Borbon.**

Assimismo por dotacion suya, se dizen dos Missas rezadas cada dia por la Serenissima Reina Doña Isabel de Borbon su primera Muger, con dos cantadas en sus dos Aniuersarios, de nacimiento, y muerte, y seis rezadas en cada vno, que son al año setecientas y treinta y ocho, y dos mas el Bisiesto; y contando las que se començaron à dezir por su salud el año 1638. y las que se han dicho despues de su fallecimiento, hasta el año de 1657. vienen à ser doze mil ochocientas y cinquenta.

#### **Las Missas que se han dicho por todos.**

De suerte, que juntando todas estas Missas, y haciendo vna suma general de estas partidas, venimos à sacar, que se han dicho en este Real Monasterio, por los Catholicos Reyes, y Reinas, de quien hemos ido hablando, quinientas y nouenta y ocho mil setecientas y diez; en que van tambien las de los Aniuersarios; de los quales se ha de aduertir, que aunque dezimos que se hazen en los dias del nacimiento, y muerte de estos Principes, se suelen anteponer, ò posponer à las Fiestas principales, que ocurren aquellos dias, ò à las Dobles menores, por particular atencion del Catholico Rey Philipe Segundo, que quiso se executassen assi. Y lo mismo se ha de entender de los demas.

#### **De la Princesa Doña Maria.**

Hablando, pues, aora de las Capellanias, y Aniuersarios de las Personas Reales, que estàn en la otra Bobeda, se verà, que no es de menos admiracion su grandeza. Lo primero se dize cada dia, por fundacion del Catholico Rey Philipe Segundo, vna Missa rezada por el anima de la Serenissima Princesa Doña Maria su primera Muger, y vna Missa cantada en el dia del Aniuersario de su muerte, con seis Missas rezadas en esse mismo dia, que vienen à ser cada año en todas, trecientas y sesenta y nueue, y el Bisiesto vna mas.

#### **Memorias de las demas Personas Reales.**

De la misma calidad y numero de Missas, son las Capellanias, y Aniuersarios, que fundò este Prudentissimo Monarcha, por el anima de la Serenissima Reina de Inglaterra, Doña Maria su segunda Muger; y por el anima de [1657, fol. 171] de la Serenissima Reina Doña Isabel, su tercera Muger, y por la de la Serenissima Reina Doña Leonor su Tia; y por la Serenissima Reina de Vngria Doña Maria, Tia tambien suya; y por la de la Serenissima Princesa Doña Iuana su Hermana; y por la del Serenissimo Principe Don Carlos su Hijo; y vltimamente por la de la Serenissima Emperatriz Doña Maria su Hermana. Tambien por dotacion del Catholico Rey Philipe Tercero, se cumplen las mismas obligaciones por el anima del Señor Son Iuan de Austria; y por la del Serenissimo Archiduque Vvincislao. Todas estas Capellanias, y Aniuersarios, son iguales en el numero de las Missas; de suerte, que cada año se dizen por cada vna de estas Personas Reales, trecientas y sesenta y nueue, y el Bisiesto vna mas.

#### **Del Principe Don Baltasar Carlos.**

Por dotacion del Catholico Rey Philipe Quarto nuestro Señor, y Patron, se dizen tambien perpetuamente dos Missas rezadas cada dia, por el anima del Serenissimo Principe Don Balthasar Carlos su

Hijo, y vna cantada en el dia del Aniuersario de su muerte, que vienen à ser cada año setecientas y veinte y cinco, y dos mas el Bisiesto; y contando las que se dixeron por su salud desde el año de 1638. y las que se han ido continuando despues de su muerte, hasta el año de 1657. vienen à ser doze mil y setecuentas y veinte y dos.

#### **De los Infantes, Don Carlos, y Don Fernando.**

Assimismo se haze por dotacion del mismo Catholico Rey, vn Aniuersario cada año, por el Serenissimo Infante Don Carlos; y otros por el Serenissimo Infante Cardenal D. Fernando, sus Hermanos, en el dia de su muerte, con la misma solemnidad, que se celebran los demas; y en lo tocante à las Missas, les tiene dotadas tambien Capellanias.

#### **Missas que se han dicho por todos.**

De modo, que sumando por el Libro de las Memorias, las Missas que estàn dichas por las Serenissimas Reinas, y Principes, de quien hemos hablado; y haciendo la quenta desde que començaron estas perpetuas obligaciones, vienen à ser hasta aora: trecientas y ochenta y seis mil, docientas y quarenta y tres; que juntas con las que dexamos sumadas de los Reyes, y Reinas, cuyos Reales Cuerpos es- **[1657, fol. 171 vº]** estàn en el Pantheon: y con tres cantadas que se dizen cada dia, que son: la Missa del Alua por la salud del Rey, que es, ò fuere; y la de Prima, de quien ya hizimos mencion; y la Mayor, que es por el Conuento, y por todas las Personas Reales; llegan à ser vn millón poco menos de Missas, que es vna cosa de las grandes que tiene que admirar el mundo en esta Marauilla.

#### **Oraciones perpetuas.**

Pues que dirè de las oraciones perpetuas, de los Responsos, y conmemoraciones de cada dia, de las Indulgencias, que se aplican, y de otros mil continuados sufragios, que se hazen ? Apenas se passa instante de tiempo, en que los Monges, y aun los demas habitantes desta Casa, no los estèn ofreciendo à Dios por sus almas. Para esso perpetuamente estàn dos Religiosos de dia, y de noche velando delante del Santissimo Sacramento, el tiempo que no està en el Coro la Comunidad: Centinelas, que junto con cuidar de esse bien de los Difuntos, estàn alerta contra las inuaciones del enemigo comun, que como Leon rugiente anda cercando la Fuerça, y buscando à todas horas à quien despedaçar sangriento.

#### **Responsos.**

Todos los dias, despues de cada vna de las horas, que se rezan, ò cantan en el Coro, y despues de las Missas rezadas, ò cantadas, que se dizen de Comunidad, ò en particular cada vno de los Sacerdotes: y despues de los Maytines de los Colegiales, y de la Salue de los Seminarios, que cantan cada dia en la Iglesia, y en otras muchas ocasiones: se dize vn Responso por los Reyes, en que se haze comemoracion tambien de todas las animas de los Fieles; que vienen à ser al dia ciento y treze, no contando los que dizen los Sacerdotes passageros; y al año quarenta y vn mil trecientos y quarenta y ocho, que à esta quenta son casi innumerables los que se han dicho desde que se començò esta obligacion, digna verdaderamente de considerarse. Fundò estas Memorias el Catolico Rey Philipe Segundo, y à su imitacion, sus Inclitos Sucessores han fundado otras muchas, que al passo que son espiritual tesoro de **[1657, fol. 172]** de los viuos, lo son tambien para los difuntos.

### **Memorias que ha fundado Philipe IV.**

Por la intencion del Catholico Rey Philipe Quarto està siempre los ocho mas antiguos Monges en el Coro, el tiempo que està la Comunidad en las Horas, y Missas, rogando à Dios por su salud, y de la Reina nuestra señora, y de las demas Personas Reales: y lo mismo se haze en la oración que se tiene despues de Maytines, y en la de antes de Visperas, en que se canta la *Antiphona del Sub tuum praesidium* à Nuestra Señora. La Letania de todos los Sabados, y las nueve Missas mayores de las nueve Festiuidades de Nuestra Señora, se aplican tambien por su intencion, y despues de sus dias, se aplicarán perpetuamente por su alma, y las de sus Difuntos; y vltimamente no se dicen Missas, ni se tienen Oraciones, ni se hazen penitencias, en que estos Capellanes suyos no tengan muy delante de los ojos à Monarchas tan Catolicos, y Pios, obligados, y reconocidos à lo mucho que les deuen; no menudeo en otras obras deste linaje que se hazen por tales Patrones, y Bienhechores, porque no parezca vana ostentacion este cuydado; solo digo, que el agregado de obligaciones que aqui se cumplen con tan rendidad voluntad, y oficiosa solicitud, no tiene semejante en el Orbe; y que de todas las partes del mundo, se puede venir à ver la Grandeza, Magestad, compostura, y sossiego con que se celebran, y cumplen: todo para Gloria de Dios, para lustre de la Iglesia, y para bien de las almas de tan soberanos Señores, y de todo los Fieles Christianos, que vnidos en caridad, pasaron de esta vida à la eterna.

## VIII.

### CONCLUSIONES

---

A modo de conclusión final, queremos hacer una última reflexión sobre la posición de Santos en relación con lo que venimos llamando la Literatura artística. Sin duda, el jerónimo tuvo la mejor coyuntura posible para escribir y para publicar, aquella que hubiera deseado un coetáneo, como por ejemplo Díaz del Valle, y en general cualquier artista, teórico y erudito español de su tiempo. Tras la muerte de fray Luis de Santa María, Santos se convirtió, con sus luces y sus sombras, en la única voz autorizada, se hizo con el monopolio de la imagen literaria del monumento. Por eso es lógico que Carlos II no dude en remitir a él para que decidiera lo que debía pintarse en la escalera del convento. Seguramente ni el rey, ni el secretario, ni el jerónimo sabían a lo que se enfrentaban con la llegada de Giordano, Palomino desde luego sí lo tuvo claro. En las bóvedas de El Escorial se enfrentaron dos modos diferentes de concebir la pintura, el de la tradición representado por Santos, y el de la modernidad, representado por Giordano. Santos jugó sus cartas hasta el final, así lo muestra el manuscrito firmado de su puño y letra y el folleto impreso con destino al rey. Santos y la tradición aletean en cada una de las filacterias identificativas que llevan las figuras, Giordano y la modernidad triunfan en cada toque en seco, en ese cielo transparente y azul que se abre por encima del órgano de la basílica, en la batalla de Josué contra los amalecitas.

Si por un lado podemos considerar que Santos representaba la tradición y estaba aferrado a unos hábitos discursivos y a una terminología ya por entonces antiguas, por otro, resulta inesperadamente contemporáneo. Si al padre Sigüenza se le ha venido juzgando como uno de los primeros críticos de arte, seguramente a Santos podamos considerarle uno de los primeros *divulgadores* artísticos de la pintura, en su vertiente emotiva y sentimental. Y esta consideración nos debería llevar a valorar de nuevo la dimensión visitable del monumento y su controvertida condición como *museo*, siempre entre comillas ó cursiva. Independientemente de que de la *Descripción* podamos extractar el *catálogo* y considerarla la primera *guía*, el museo escurialense siempre quiso ser sacro, trascendental y escatológico, pero museo al fin y al cabo. Como decía Jules Chifflet: «El Rey, que Dios conserve, estando mejor de salud, fue a ver, al día siguiente la sacristía, nuevamente ornamentada con muy bellas tablas originales de tema religioso que él tenía, las cuales ha enviado a este lugar, diciendo que hace tiempo tenía intención de adornarla con lo

más bello que hubiera en este arte, puesto que sus restos van a descansar aquí para siempre»<sup>2306</sup>. El monumento fue visitable, pero también imaginable, seguramente más leído y escuchado, que realmente visto, ya que la pintura se escuchaba tanto, o más, que se veía. Buena prueba de ello son las cartas de Talavera a Marbán, para que el rey postrado, pudiera imaginarse lo que la salud le impedía ver.

¿Y que sucedió con la Sagrada Forma?, sería un lapsus demasiado grande para justificar, quizá sencillamente Coello superó todas las expectativas, y el propio Santos no calibró las consecuencias de verse inserto en la pintura, esta vez, por fin, contemporánea y española. En el fondo, y seguramente sin ser consciente y sin que le importara demasiado, Santos siempre estuvo en la encrucijada artística de la época, en ese momento decisivo de la segunda mitad del seiscientos en el que el artista español toma conciencia histórica de cuál debe ser su misión en el mundo. En ese proceso se encontraba Velázquez y desde ese contexto se cruzó con el jerónimo, pero no creemos que hubiera razones para que colisionaran. El contexto trascendental era El Escorial y el comitente Felipe IV, el religioso y el pintor desarrollaron sus oficios cada uno desde su ámbito. Otra cuestión es lo que sucediera más allá del contexto escurialense, en el medio artístico contemporáneo.

En nuestra búsqueda de indicios, hemos creído que el papel de Antonio Palomino es determinante, considerando que su concepción del arte no muestra tanto lo que era, o lo que fue, sino lo que a su juicio debía haber sido el medio artístico que vivió. Los silencios a veces son más significativos que los asertos, y el silencio con respecto al padre Santos es elocuente de una posición crítica hacia todo lo que había representado el jerónimo. Por eso, seguramente la *Memoria*, como invento historiográfico, esté más próxima a Palomino que a Velázquez, aunque éste la hubiera escrito.

---

<sup>2306</sup> ANDRÉS, 1964, p. 407

## IX. ANEXOS

### I. ELECCIÓN DEL PADRE SANTOS COMO HISTORIADOR GENERAL DE LA ORDEN (1663)

---

[A.M.P., Archivo del Monasterio del Parral, Segovia. 93/4B, fol. 124 vº].

LIBRO QVARTO / De los Actos de Capítulos Generales / Y Priuados de nuestra Orden / Comenzose en el Capítulo priuado / que se celebrou en este Real Monasterio de / S. Barme en 6 dias del mes de Abril del año / de 1643. Siendo General / N. R. mo. P. F. Luis de Aguilar

[fol. 124vº]:

Carta Comun de nro. Rmo Pe General.

La continuaci3n de la Historia de nra. Religion, se desea en ella, con ansia, por su nezesidad, y la hemos encomendado al pe fray Franco. de los Santos professo de nro. Rl Monasto de S. Lorenzo; Salio la Historia de Vn tan grande Hixo suyo [fol. 125] como lo fue el Pe fray Joseph de Siguenza, y es bien la continue otro Hixo de tal Madre y Pe q en todo como lo ha mostrado en su libro, se le pareze tanto, en el estilo, lenguaxe, y modo de discurrir, Damos quenta a V. Rs desto, para que a todos tres, ayuden con las noticias, que cada Vno, y cada cassa tubieren.

Fecha: 8 de mayo 1663. Firmada por el Padre Balthasar de los Reyes, Prior General.

### II. PROMOCI3N A PREDICADOR DE LA REAL CAPILLA, 18 DE ABRIL DE 1686

---

[AGP, Personal, Caja 7954, exp. 14]

Madrid y Abril 18 de 1686

Nº 18

El Patriarcha / Como os parece.

Considera digno del / grado de Predicador / de V. Magd a fr. Francisco / de los Santos, Prior del / Real convento del Escorial / por concurrir en su perso / na muy buenos grados / de literatura Virtud y / suficiencia para el pues/ to ademas de meri / to que aze en seruizio de / V. Magd de su Real horden

[Pliego abierto]:

Señor / El Patriarcha

fray Francisco de los Santos, religioso / de Geronimo y actual Prior / (por V. Magd) del Real Monasterio / del escurial es suxeto de bue/ nas prendas y en atenci3n á / ellas y a lo que sirue del horden / de V. Magd en dicho conuento / me parece que V. Magd. le honrra / con el titulo de Predicador / de la Real Capilla V. Magd re /soluera lo que mas fuere serui / do, Madrid y Abril 18 de 1686.

### III. CORRESPONDENCIA CON EL DUQUE DE PASTRANA (1681, 1685, 1686)<sup>2307</sup>

---

[AHN, Osuna, CT.417, D.16]

[Carta de Fray Francisco de los Santos al Duque de Pastrana remitiéndole la copia que le había encargado de las *Profecías de San Malaquías tocantes a los reyes de España*.]

Exmo. Señor.

V. Ex.<sup>a</sup> fuè seruido, de mandarme solicitasse / se hiciesse Vna copia de las Prophecias de San / Malachias, tocantes à los Reyes de España, y la remito à V. Ex.<sup>a</sup> con muchos desseos de ver / empleada mi obediencia, en quanto fuere del agrado, y satisfacion de tan gran Principe, a qui- / en reconocemos deber tanto en esta Real Cassa / cuya Vida q. Dios m.s a.s S. Lorenzo el Real, y / Nov.e à 17 de 1681.

B. L. P. de V. E.

Su mas aff.so Seru.or

Fr. Fran.co de los S.tos

[AHN, Osuna, CT.255, D.79]

[Dos cartas de fray Francisco de los Santos al duque de Pastrana sobre colocación de sus recomendados en el seminario.]

Ex.mo Señor Duque de Pastrana Conde de Saldaña.

S. Lorenzo el Rl. , y Abril 8 1685

Fr. Fran.co de los Santos.

M. Exmo. S.

Muchos dias ha q. E serui á V. Ex.<sup>a</sup> Mandase / embiar à este Niño à su plaza de seminario, y / hasta aora se la he guardado para que la logre, y / queda V. Ex.<sup>a</sup> seruido cossa que he deseado sumam.te / y desde que vino la Informaz.on no he podido con- / seguirlo. Ya queda en el Colegio, y espero de su buen / natural saldra Muy lucido estudiante correspondi- / endo en todo à la Mrd. [Merced] q. V. Ex.<sup>a</sup> le ha hecho, y / à mis deseos, que seran siempre tenga essa corres- / pondencia, Y en mi no faltara la de servir à un / Principe tan grande en q. se ofrezca de su agrado / atendiendo à mi obligaz.on

Guarde Dios a V. Ex.<sup>a</sup> Muchos años como deseo

S. Lor.zo el Rl. y Abril 8 de 1685 =

B. L. P. de V. E.

Su mas aff.so Seru.or

Fr. Fran.co de los S.tos

[rubrica]

[Al margen, con letra del padre Santos]:

---

<sup>2307</sup> Don Gregorio de Silva y Mendoza, V duque de Pastrana y Estremera, príncipe de Mélito y conde de Saldaña, (1649-†1693).

Por tener el ahijado de V. E. 18 –  
años y caminar a 19. segun la fe-  
del Baptismo, no he podido aco =  
modarle en plaza de los niños, y –  
queda en el Collegio en plaza de –  
Familiar q. pide tambien infor =  
maciones, en la qual Las constitucio –  
nes del Rey Fundador no pone deter –  
minada edad, como en esos niños,  
que dicen, no tengan menos de 12 –  
años, ni pasen de 15 –  
tienen y han tenido estas Plazas de Fa =  
miliares la misma estim.on y oca =  
sion de estudiar que las otras, deque  
doy auiso a V. E. y el queda mui –  
contento, Y yo siempre a los pies de –  
V. E. con el deuido rendim.to =  
[rubrica]

Ex.mo Señor Duque de Pastrana mi Señor.

En San. Loren. el Real y Mayo 30 de 1686.

Fr. Francisco de los Santos.

Ex.mo Señor

D. Patricio Ioseph Quexo, queda acomodado; / V. Ex. <sup>a</sup> servido, y obedecido; y yo con nuevos / desseos de emplearme en quanto fuere del / agrado de V. Ex.<sup>a</sup> y de q. guarde Dios su persona / en la s. en su grandeza. S. Lorenzo el Real, / Mayo à 30. de 1686.

B. L. P. de V. E.  
Su mas aff.so Seru.or  
Fr. Fran.co de los S.tos  
[rubrica]



[Contenida en]:

«LIBRO Y / MEMORIA / DE LOS RELIGIOSOS HIJOS / PROFESSOS DE / ESTE MONASTERIO /  
DE SAN LAVRENCIO / EL REAL».

[A.G.P. Archivo General del Palacio Real de Madrid. Leg. 1791, t. I, fols. 70 vº-72]

[folio 70vº]

**SANTOS, Fr. FRANCISCO DE LOS / Sepultura 8 / 7º Año de 1699.**

En esta misma sepultura esta enterrado nuestro *Reverendísimo Padre Fray Francisco* de los Santos que fue natural de una villa que tiene el apellido de su *sobre* nombre llamada la villa de los Santos Jurisdizion de Alcala de Henares. Criaronle sus *Padres* desde niño con mui buenas costumbres y tiniendo hedad competente fue a *nuestro* real combento de San Bartolome de Lupiana donde con singular facilidad y destreza fue instruido en los rudimentos de la musica por aquel gran *maestro* de Capilla fr. Benito de Nabarra de quien dize escriuiendo su vida *nuestro* fr. Francisco que le enseñaua con mucha claridad no solo a cantar sino a cantar bien esto es con debozion y destreza. Tambien aprehendio en dicho Monasterio la gramatica y despues se perficiono en la Ciudad de Alcala juntando a esta el primor de la rethorica con algunos principios de estudios mayores, Vissitaua continuamente el conbento de San Diego de donde le vino un desseo grande de tomar el auito de religioso. Pidiole en esta *Real Casa* y con mucho gusto se le conzedio que le tomase el año de 1635. procedio el año del nobiziado no solo dando muestras grandes de Virtud si no es tambien de entendido, a los 11 de Mayo del año siguiente hizo un profession y llamose en ella fr. Francisco de los Santos. Hiua en aumento cada dia caminando de virtud en virtud y descubrio un singular numen poético que divertia y no molestaua adbirtiendo el Superior tan sobresaliente habilidad determino embiarle al Colegio y por no tener el *tiempo* suficiente le embio por oficial. Passo despues a Colegial donde se aplico con mas veras a las letras. Acauados los quatro cursos de Philosophia y los de Theologia fue elegido en lector passante y rejento la Cathedra con tal asiento que le dieron la renta de aquel año; dieronle entonzes el cargo de *Maestro* de Capilla y lo fue *muchos años* y siendo tan diestro nunca quiso se cantase obra suia venerando siempre las obras de vnos *maestros* tan excelentes como en aquel tiempo resonauan. Componia tal vez algunos villancicos para las fiestas solemnes y para los viajes del Rey a esta su Casa y como el *Rey Phelipe quarto* fuese musico y poeta gustaua mucho de su compossizion y de su letra bien es verdad que porque no perdiese lo que podia aprobechar en los estudios mando su *Magestad* no le diuertiesen en la musica. Poco despues fue elegido Cathedratico de Scriptura en el Colegio donde se porto con la erudizion acostumbrada de su ingenio. En este tiempo saco a luz vn libro mui estimado en todo el mundo que es la description de esta *Real fabrica* con tal propiedad en sus therminos como si fuera architecto de profession. Mandaronle poner en los pedestales de los Reyes que adornan el portico a cada uno su mote que en vreau dizen lo que obraron en su reinado. Fue tambien Rector del Colegio de los

religiosos y le gouerno con mucha paz y oserbanzia. Hizieron le despues Prior del Monasterio de *nuestra Señora de Bornos* y no solamente conseruo el Monasterio en lo esp(i)ritual sino es tambien le adelanto mucho en lo temporal pues hizo que se fabricasen vnos molinos que oi mantienen aquella Comunidad. Informada la religion de su literatura y fecundidad le nombro en vno de sus Capítulos generales Historiador *general* suio lo que le obligo a escriuir la quarta parte de *nuestra Historia* que esta con toda claridad y estilo historico. Fue elejido tambien por Prior de la Piedad de Benaunte y procuro en la manera que pudo dejar costumbres que oi se obseruan y estan confirmadas por el definitorio general. Fue elegido Vissitador general de Castilla en que se porto con mucha entereza, fue tambien elejido por su Magestad en prior esta Real casa y al segundo año del Priorato vaco el obispado de Segouia y el *Señor* obispo de Siguenza y confessor del rey resoluió promouerle a dicho obispado para el cual fue cosultado en primer lugar pero por los que mas le estimauan fue suplicado a su Magestad sobreseiese de ello por la falta que hacia tal Prelado a la Comunidad. Fue tambien reelegido el trienio inmediato y en vno y otro trienio gouerno con mucha prudencia, igualdad, y entereza, y a los vltimos de este segundo trienio emprendio el rey la obra del altar de la Sacristia para colocar en el la forma consagrada que alli se venera cuiu historia omito por pertenezcer a otra parte. Fue suia la idea del quadro que zierra el altar donde esta colocada dicha forma y todos los motes o letreros que adornan dicha obra son partos de su ingenio; celebro su Rma. Esta traslacion tan magnifica con asistencia de su magestad y de casi toda la grandeza de españa. Allandose despues desembarazado en su Celda saco a luz la description de la obra de este altar y de las Bobedas de la Yglesia y escalera principal que pinto Lucas Xordan pintor que entonces florecia mas en la Evropa. El trienio siguiente le vino la Cedula del obispado de Cotron en el reyno de Napoles y como solo deseaua la quietud de su celda lo renuncio. Era sumamente deuoto del misterio del nacimiento del hijo de Dios, segun la Carne, para cuiu celebridad compuso en metro mas de quarenta autos alegoricos todos fundados en sagrada escriptura con tanta naturalidad en el decir que parecia se lo allaua dicho. El año de 1697 murio el Reuerendisimo Padre Fray Francisco de Madrid que hera Prior actual y fue elejido por tercera vez para cumplir el año y medio del trienio del difunto. Vltimamente murio con todos sus sacramentos lleno de dias y de meritos a 14 de junio de 1699 dia de la Santissima Trinidad de hedad de mas de ochenta y dos años y sesenta y quatro de auito == Requiescat in pace.

## V. CRONOLOGÍA DEL PADRE SANTOS

---

1617, 2 de marzo: partida de bautismo. 18 de abril, confirmación de bautismo.

c.1623, años de formación en Lupiana.

c.1630, años de formación en Alcalá de Henares.

1635, 20 de abril, toma de hábito en San Lorenzo el Real.

1636, 26 de abril, Expediente de Limpieza de Sangre. 11 de mayo: profesa en San Lorenzo.

1654, terminan las obras del Panteón. Comienza la redacción de la *Descripción breve*. Se fechan los dos alzados del Panteón grabados por Pedro de Villafranca. Se fecha el Auto de Navidad *El Mayor gozo del hombre*.

1655, se fecha el Auto de Navidad *La venida de la flota*, representado en el Monasterio.

1656, 15 de octubre, privilegio por diez años para la impresión de la *Descripción breve*.

1657, primera edición de la *Descripción* del monasterio de San Lorenzo el Real, dedicada a Felipe IV. 20 de marzo: fe de erratas; 12 de abril: suma de la tasa. Sin aprobación. Se fecha la *Alegoría de la terminación del Panteón* de Pedro de Villafranca incluida como frontis del libro.

c.1658, Santos Rector del Colegio de San Lorenzo

1660, se colocan las inscripciones de los Reyes siguiendo el modelo dado por Santos. El 6 de agosto muere Velázquez.

1661, 6 de noviembre nace Carlos II.

1663-1665, Santos prior de monasterio de Nuestra Señora del Rosario de Bornos.

1663, Santos es elegido Historiador General de la Orden.

1664: se publica *Octava Sagradamente Culta*, miscelánea coordinada por fray Luis de Santa María en conmemoración del I Centenario de la fundación. 14 de diciembre, Santos es elegido Visitador General de Castilla.

1665, 17 de septiembre muere Felipe IV. Finaliza Santos su priorato en Bornos.

1666, 30 de octubre, Santos solicita en Capítulo dinero para la impresión de la segunda edición de la *Descripción*.

1667, segunda edición de la *Descripción* del monasterio de San Lorenzo el Real, dedicada a Mariana de Austria, incluye los mismos preliminares que en la primera, con las mismas fechas.

1670, 4 de octubre, la comunidad acuerda en Capítulo que los ejemplares de la *Descripción* que entrega a los visitantes corran a cuenta del padre Santos.

**1671**, Incendio del Monasterio. Se publica en Londres la primera traducción al inglés de la *Descripción* del padre Santos.

**1672**, 5 de mayo, Santos es elegido diputado del Monasterio siendo prior fray Marcos de Herrera.

**1675**, 22 de mayo, Santos reelegido diputado del Monasterio durante el segundo mandato de fray Marcos de Herrera.

**1678**, 22 de mayo, Santos reelegido diputado del Monasterio siendo prior fray Domingo Ribera.

**1679**, 17 de septiembre, muere Juan José de Austria. 14 de noviembre y 20 de diciembre, aprobaciones jerónimas a la *Quarta parte de la Historia de la Orden*. 2 de diciembre, licencia de la Orden.

**1680**, 5 de febrero y 28 de febrero, aprobaciones del arzobispado de Toledo. 8 de febrero, licencia del Ordinario. 16 de marzo, aprobación real. 19 de octubre, fe de erratas; 22 de octubre, Tasa. Santos publica finalmente la *Quarta Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*.

**1681**, tercera edición de la *Descripción* de San Lorenzo el Real, dedicada a Carlos II. 12 de agosto: aprobación del arzobispado de Toledo, 7 de febrero: fe de erratas, 27 mayo: licencia; 11 de febrero suma de la tasa.

**1681-1684**: Santos prior de San Lorenzo el Real, primer trienio.

**1683**, 8 de marzo, Santos es promovido al obispado de Segovia.

**1684-1687**: Santos prior de San Lorenzo el Real, segundo trienio.

**1684**, 19 de octubre, primera traslación de la Sagrada Forma, comienzan las obras del retablo-camarín siendo Santos prior-superintendente..

**1686**, 18 de mayo, Santos es promovido como predicador de la Real Capilla.

**1690**, 5 de mayo, Santos diputado de San Lorenzo el Real siendo prior fray Alonso de Talavera. 29 de octubre, traslación definitiva de la Sagrada Forma, inauguración del retablo-camarín. Imprime el folleto *Historia de la Santa Forma*.

**1692**, 28 de julio, Carlos II encarga a Santos el programa iconográfico para las pinturas de Lucas Jordán en la escalera.

**1695**, Santos imprime el folleto con la descripción de las *Excelentes pinturas* de Jordán, dedicado a Carlos II.

**1696**, 16 de mayo, muere Mariana de Austria. 18 de mayo, Santos es elegido diputado de San Lorenzo el Real siendo prior fray Francisco de Madrid.

**1697-1699**, Santos prior de San Lorenzo el Real, tercer trienio, tras la muerte de fray Francisco de Madrid.

**1698:** cuarta edición de la *Descripción* de San Lorenzo el Real. Dedicatoria a Carlos II. 12 de agosto, aprobación del arzobispado de Toledo; 7 de febrero: fe de erratas; 11 de febrero: suma de la tasa; 27 de mayo: licencia.

**1699,** 14 de junio, muere Santos siendo prior del monasterio de San Lorenzo el Real.

---

No hay duda, que los discursos de cualquier hombre docto, y erudito serán más sublimes, que los de un pintor, por docto que sea; pero éste los adaptará a la naturaleza del arte, que ha menester contemplar una potencia material, y corpórea, a quien deben ser perceptibles, y proporcionados. Los otros serán tan sublimes, que sólo podrá comprenderlos la potencia espiritual, como lo es el entendimiento; además de otras impropiedades, que pueden ocurrir en los tropos, símbolos, y figuras morales. Pero esto no excluye, que siempre, que el hombre docto fuere inteligente de la Pintura, será aptísimo para semejantes ideas; que aunque esto sea dificultoso, no es imposible. ¡Oh, cuántos he visto ilustrados con esta felicidad, pero cuántos imbuídos de su impericia!<sup>2308</sup>.

Tema crucial en el análisis del texto del padre Santos es la presencia, o no, de la *Memoria* de Velázquez en la *Descripción breve*. Proponemos volver a revisar ambos textos en un análisis simultáneo, que creemos pone en evidencia ciertos matices significativos en la forma de acercamiento a las pinturas, de uno y otro autor. Para ellos hemos transcrito íntegramente el ejemplar de la Biblioteca Lázaro Galdiano, idéntico en todo al de la Academia de la Lengua. Es importante tener presente el aspecto externo del texto, porque de él también se pueden sacar hipótesis acerca de cómo pudo ser el manuscrito del que partió. Y volver al texto, ya que ninguna de las transcripciones publicadas es exactamente fiel. A ello hay que añadir que Davillier añadiendo más confusión, en su versión impresa de 1874, mezcló partes originales, con una tipografía nueva pero imitando la antigua. Como ha señalado Bassegoda, en las versiones publicadas en *Varia Velazqueña* de 1960 y *Corpus Velazqueño* de 2000, falta un párrafo esencial para comprender la procedencia de las pinturas y el sentido del texto<sup>2309</sup>. En realidad se trata de un enunciado que va fuera de la caja del texto, centrado y en cursiva:

*De las pinturas que el Conde de Monterrey  
trajo de Italia, y dio a su Magestad, que  
Dios guarde, van las siguientes.*

Este enunciado, esencial para entender la estructura del texto, resulta extraño por ser el único de toda la *Memoria*. Hace pensar en una transcripción literal del manuscrito perdido empleado en la edición facticia. Incluso puestos a imaginar mucho, la misma portada, que toda la

---

<sup>2308</sup> PALOMINO [1724] 1988, t. II, pp. 379-380.

<sup>2309</sup> BASSEGODA, 2009, p. 166.

crítica ha dado por falsa, podría estar compuesta a partir de un enunciado similar, del tipo: *De las pinturas que la Magestad Catholica del Rey nuestro Señor Don Phelipe IV. embia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial, este año de MDCLVI*, que vendría a encabezar el extraño inicio como *in media res* del texto de la *Memoria*.

Hemos desglosado por partes el texto comparándolo con el publicado por Santos, con la intención de evidenciar el probable mecanismo de actuación del jerónimo. Siendo conscientes de que seguramente el texto que nos ha llegado no fue el que tuvo a su disposición el fraile. La lectura de la *Memoria* nos aleja finalmente de la posición autorreferencial de las crónicas monásticas, incluso parece escucharse el eco de la correspondencia entre Cárdenas y Haro. En todo caso es exponente del ambiente artístico de su época, de sus expresiones, términos y modos de mirar la pintura. Primero ponemos el texto de la *Memoria*, después señalamos las modificaciones de Santos al mismo y finalmente la versión publicada. En negrita señalamos los términos y frases que suprime Santos, es decir aquello que no necesita en su discurso. En cursiva señalamos las partes que no suprime, pero que sí modifica, y entre corchetes ponemos dependiendo de los casos, o la alternativa al término modificado o la adenda de propio cuño dada por Santos.

## [1] Mención a la almoneda de Carlos Estuardo

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A2]

CARLOS Estuardo, Rey de Inglaterra (digno de mayor fortuna, por las excelentes partes de que le doto naturaleza) con loable, y generosa ambicion de ilustrar su palacio, y enriquecer su Reyno con lo mas noble, precioso, y exquisito que se hallase en los estraños, esparcio por ellas personas de gentil espiritu, gusto, intelligencia, y noticias, asistidos larga, y profusamente de todo lo necessario, para el intento: discurrieron estos las Prouincias, y recogiendo felizmente con la diligencia, y el oro, mucho de lo mejor que por ellas estaba diuertido, la transportaron a Inglaterra, y a sus Reales Palacios de Guesmenster, y Nonciutem, para que mas dignamente mereciesse este nombre con tales adornos. Tubo entre ellos el primero lugar, y mayor aplauso la Pintura, no solo por la excelencia del arte, sino por hallarse alli altamente acreditada de los originales de mayor estimacion, y nombre de aquellos Artifices, a quien an dado, y dan nuestros siglos la veneracion, y culto, que los pasados a sus Apeles, Parrasios, y Zeusis. Pero muriendo Carlos trágicamente, vino a tierra en vn dia este cuydado, y trabaxo de tantos. A la / [fol. A2v°]

A la par que la voz de su muerte, volo la de este rico, y singular despojo, conuocando a su almoneda la fama a todos los Principes de Europa, y como quien para el suyo con tanto desuelo desea en todo, todo lo mejor; acudiò a ella (por medio del Embaxador de España, en aquel Reyno, y de otros confidentes, D. Luis Mendez de Haro Conde Duque de San Lucar, y consiguio por grandes precios, sin que se lo pareciesse ninguno) los lienços, y tablas que entre tantas buenas, se reputaban justamente por las mejores.

Traydas a Madrid, y reconocida de mas cerca su excelencia, y merecer la vista del Rey nuestro Señor, tan superior en su conocimiento, las ofreció a sus pies, y tuuieron el lugar, y estimacion condigna, en el Real Palacio, sumptuoso Erario, y culto aparador, donde obedientes a el imperio de Iupiter han acumulado las Artes lo mas admirable, y precioso de su caudal, trabajo, y honor de muchas edades.

#### Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. A2]

CARLOS Estuardo, Rey de Inglaterra (digno de *mayor* [mejor] fortuna, por las excelentes partes de que le doto naturaleza) con loable, y generosa ambicion de ilustrar su palacio, y enriquecer su Reyno con lo mas noble, precioso, y exquisito que se hallase en los estraños, esparcio por ellos personas de gentil espiritu, gusto, inteligencia, y noticias, **asistidos larga, y profusamente de todo lo necesario, para el intento:** *discurrieron* [que discurriendo] **estos** las Prouincias, y recogiendo felizmente con la diligencia, y el oro, mucho de lo mejor que por ellas estaba diuertido, lo transportaron a Inglaterra, y a sus Reales Palacios **de Guesmenster, y Nonciutem, para que mas dignamente mereciesse este nombre con tales adornos.** Tubo *en* [entre] ellos el primero lugar, y mayor aplauso la Pintura, no solo por la excelencia del arte, sino por hallarse alli altamente acreditada de los originales de mayor estimacion, y nombre de aquellos Artifices, a quien [h]an dado, y dan nuestros siglos la veneracion, **y culto**, que [a] los pasados **a sus** Apeles, Parrasios, y Zeusis. Pero muriendo Carlos tragicamente, vino a tierra en vn dia *este* [el] cuydado, y trabaxo de tantos. A la / [fol. A2 vº] A la par que la voz de su muerte, volo la de este *rico, y singular despojo* [admirable Tesoro], conuocando a su almoneda la fama a todos los Principes de Europa, y como quien para el suyo, con tanto desuelo desea en todo, todo lo mejor; acudiò a ella (por medio del Embaxador de España, en aquel Reyno, y de otros confidentes, D. Luis Mendez de Haro Conde Duque de San Lucar, y consiguio por grandes precios, sin que se lo pareciesse ninguno) los lienços, y tablas que entre tantas buenas, se reputaban justamente por las mejores. [que fueron las que hemos dicho] Traydas a Madrid, y reconocida de mas cerca su excelencia, **y merecer la vista del Rey nuestro Señor, tan superior en su conocimiento**, las ofreció a *sus* [los] pies [del Rey Nuestro Señor, que como tan superior en su conocimiento, las juzgò dignas desta Marauilla, y deste lugar, donde ordenò se pusiessen, con las demas que las acompañan], **y tuuieron el lugar, y estimación condigna, en el Real Palacio, sumptuoso Erario, y culto aparador, donde obedientes a el imperio de Iupiter han acumulado las Artes lo mas admirable, y precioso de su caudal, trabajo, y honor de muchas edades.**

#### Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 45]

[...] Este, y la Tabla de Rafael, que està en el Altar, y el Lienço del Lauatorio, y otro de las bodas de Canà de Galilea, que està en la Iglesia vieja, y otros de su mismo aprecio, vinieron de Inglaterra à España, de la almoneda del Rey Carlos Estuardo, que fue de rico, y singular despojo.

Auia este Gran Principe (digno de mejor fortuna, por las excelentes partes, de que le dotò naturaleza) con loable, y generosa ambicion de ilustrar su Palacio, y enriquecer su Reyno, con lo mas noble, precioso, y exquisito, que se hallasse en los estraños: esparcido por ellos, personas de gentil espiritu, gusto, inteligencia, y noticias que discurriendo las Prouincias, y recogiendo felizmente, con la



diligencia, y el oro, mucho de lo mejor, que por ellas estaua diuertido, lo trasportaron à Inglaterra, y à sus Reales Palacios. Tuuo en ellos el primero lugar, y mayor aplauso la Pintura, no solo por la excelencia del Arte, sino por hallarse alli altamente acreditada de los originales de mayor estimacion, y nombre, de aquellos Artifices, aquien han dado, y dàn nuestros siglos la veneracion, que à los passados Apeles, Parrasios, y Zeusis. Pero muriendo Carlos tragicamente, vino à tierra en vn dia el cuydado, y trabajo de tantos. A la par, que la voz de su muerte, bolò la de este admirable Tesoro, conuocando à su almoneda la fama, à todos los Principes de Europa; y como quien para el suyo, con tanto desvelo, desea en todo, todo lo mejor; acudiò à ella por medio del Embaxador de España en aquel Reyno, y de otros confidentes, D. Luis Mendez de Haro, Conde-Duque de San Lucar, y consiguió por grandes precios (sin que se lo pareciesse ninguno) los Lienços, y Tablas, que entre tantas buenas se reputauan justamente por las mejores, que fueron las que hemos dicho. Traidas à Madrid, y reconocida de mas cerca su excelencia, las ofrecio à los pies del Rey Nuestro Señor, que como tan superior en su conocimiento, las juzgò dignas de- / [fol. 45 vº] desta Marauilla, y deste lugar, donde ordenò se pusiessen, con las demas que las acompañan<sup>2310</sup>.

Con respecto a la *Memoria*, el orden utilizado por Santos es inverso, incorpora la mención a la almoneda de Carlos Estuardo a manera de inciso, después de haber descrito tres pinturas en la sacristía (*La Perla* de Rafael, el *Lavatorio* de Tintoretto y la *Virgen con Niño* de Sarto), y aludir a una cuarta (*Las Bodas de Caná* de Veronés), que describe en la Iglesia Vieja<sup>2311</sup>. Estas cuatro pinturas las considera las mejores traídas de Inglaterra por Luis Méndez de Haro. En la *Memoria*, el párrafo encabeza todo el texto de forma abrupta, sirviendo de introducción a las descripciones de pinturas.

Con respecto a las modificaciones que hemos señalado, Santos significativamente suprime el término *culto* en la frase: *veneracion, y culto* debido a los artífices, seguramente por considerarlo exagerado e indecoroso. En vez de volò la fama del *rico, y singular despojo*, frase que traslada al inicio, prefiere la más diplomática de *este admirable Tesoro*. Con intención de dar absoluta preponderancia al nuevo destino de las pinturas, suprime la mención a los palacios ingleses y también la frase encomiástica referida al Alcázar de Madrid. En realidad Santos podría haber suprimido todo el largo párrafo que interrumpe el ritmo de su descripción topográfica, si no fuera por la importancia de dejar constancia pública de la honorable adquisición de unas pinturas, que al fin y al cabo podía disfrutar un rey, gracias a que otro había sido decapitado en una revolución. Como hemos visto, tras la Restauración, Carlos II Estuardo hará todo lo posible por recomponer la colección que había pertenecido a su padre, siendo ése uno de los objetivos encubiertos de la embajada a Madrid en 1666 de Edward Montagu, I conde de Sandwich<sup>2312</sup>. Teniendo en cuenta que la *Descripción* de Santos permitía conocer con precisión el lugar

<sup>2310</sup> SANTOS, 1657, fols. 45-45vº. *Idem*: 1667, fols. 47- 47 vº; 1681, fol. 39 vº; 1698, fol. 51.

<sup>2311</sup> A partir de la segunda edición de 1667 en el Atrio de los Capítulos.

<sup>2312</sup> *vid.* MALCOLM, 2003, pp. 161-175.

dónde habían ido a parar muchas de esas pinturas, no es casual que uno de los miembros de dicha embajada sea el anónimo responsable de la primera traducción al inglés del texto del jerónimo.

## [2] Descripción de *La Perla de Rafael*

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A2vº]

I.*Sacristia* [al margen]. Merece el Lugar primero sin admitir competencia, vna tabla de RAPHAEL SANCIO DE VRBINO, que se lleuo de Mantua a Inglaterra, en que esta pintada Nuestra Señora con el Niño, Santa Isabel y san / [fol. A3] y San Ioan con vn Pays bien aplicado a las figuras, y en su segundo termino vn San Ioseph, excellentissimo todo ello, assi en el debuxo, como en el colorido, la accion, y rostro de la Virgen mas que humano, faltan palabras para explicar su mucha gracia la del Niño, y el San Iuan: tiene el Niño el pie sobre vna almohada que esta en vna cuna formada de mymbres, los paños della son verdad, no ay encarecimiento que iguale a el gusto, y diligencia desta obra, puedese asegurar sin riesgo, que hasta oy no se ha visto en España cosa igual de su Autor, tiene la tabla de alto cinco pies y vn quarto, y de ancho quatro poco mas, y son algo menores que del natural las figuras. [...]

[fol. 9 s.f.]

La tabla de RAFAEL, con la Virgen, el Niño, S. Iuan, y S. Isabel, se pone en la parte principal de la Sacristia en el altar, al pie del Christo, por ser para ser vista de cerca, y estar allí en conueniente distancia.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. A2vº]

I.*Sacristia*. [Al margen]

Merece el Lugar primero sin admitir competencia, *vna tabla de RAPHAEL SANCIO DE VRBINO* [está la Tabla de Rafael], **que se lleuo de Mantua a Inglaterra**, en que *esta* [se vê] pintada Nuestra Señora con el Niño, Santa Isabel y san / [fol. A3] y San Ioan con vn Pays bien aplicado a las figuras, y en su segundo termino vn San Ioseph, excellentissimo todo ello, assi en el debuxo, como en el colorido, la accion, y rostro de la Virgen mas que humano, faltan palabras para explicar su mucha gracia [y] la del Niño, y San Iuan: tiene el Niño el pie sobre vna almohada que esta en vna cuna **formada** de mimbres, los Paños della son verdad, no ay encarecimiento que iguale *a el* [al] gusto, y diligencia de esta obra, puedese asegurar sin riesgo, que hasta oy no se ha visto en España cosa igual de su Autor, tiene la Tabla de alto cinco pies y vn quarto, y de ancho quatro poco mas, y son algo menores que del natural las figuras. [Està acomodada en el Retablo con linda disposicion, y no con menos consideracion; pues assi se juntan en èl, la Cuna, y la Cruz, en que se representa el principio, y fin del viage de la vida, à los que siguen à Christo desde su niñez, para assegurar la eterna].

Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 43vº]

[...] Començaremos à referirlas todas, tomando el rumbo desde el Altar, donde està vna Tabla de Rafael de Urbino, que sin admitir competencia, merece el lugar primero. [...] [1657, fol. 44]

A los pies deste Crucifixo, està la Tabla de Rafael, en que se vè pintada Nuestra Señora con el Niño; Santa Isabel, y San Juan, con vn Pays, bien aplicado à las figuras, y en su segundo termino vn San Ioseph, excelentissimo todo ello, assi en el dibujo, como en el colorido, la accion, y rostro de la Virgen, mas que humano; faltan palabras para explicar su mucha gracia, y la del Niño, y San Juan; tiene el Niño el pie sobre vna almohada, que està en vna cuna de mimbres; los Paños della son verdad, no ay encarecimiento, que iguale al gusto, y diligencia de esta obra. Puedesse assegurar sin riesgo, que hasta oy no se ha visto en España cosa igual de su Autor. Las figuras son algo menores, que del natural. Tiene la Tabla de alto cinco pies, y vn quarto, y de ancho quatro poco mas. Està acomodada en el Retablo con linda disposicion, y no con menos consideracion; pues assi se juntan en èl, la Cuna, y la Cruz, en que se representa el principio, y fin del viage de la vida, à los que siguen à Christo desde su niñez, para assegurar la eterna.

### [3] *Descripción del Lavatorio de Tintoretto*

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A3]

II. *Sacristia* [al margen]. Vaya en el segundo lugar, pero no como inferior, el lienço del Labatorio de Christo a sus Discipulos, la noche de la Cena; excediosse assi mismo a qui el gran IACOPO TINTORETTO; es de excellentissimo capricho, y en la inuencion y execucion admirable: dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintura, tal es la fuerça de sus tintas, y disposicion de su perspectiua, que juzga poderse entrar por el, y caminar por su pauimento enlosado de pie- dras / [fol. A3v<sup>o</sup>] dras de diferentes colores, que disminuyendose hazen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras ay ayre ambiente: son de viuissima aptitud todas segun a lo que atienden: la mesa, assientos y vn perro, que esta echado, son verdad, no pintura; la facilidad, y gala con que esta obrado causara asombro a el mas despejado, y practico pintor, y por decirlo de vna vez, quanta pintura se pusiere junto a este lienzo se quedara en terminos de Pintura, y tanto mas el sera tenido por verdad: este lienço, y otro de la Cena del mismo tamaño, hizo TINTORETTO, para la Iglesia que llaman de San Marcos, en Venecia, y fue quitado, y puesta en su lugar vna copia, y aunque se conoce que lo es; de tanta satisfacion: y su armonía es tal, que siendo Original el Compañero no se repara en el: tiene de alto siete pies y medio, y de largo diez y nueue, son las figuras de el natural. [...]

[fol. A9 v<sup>o</sup> s.f.]

El Lauatorio de TINTORETO, se pone enmedio de la Sacristia a la parte de los caxones, y baxa hasta ellos, desde lo alto de la Cornisa.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. A3]

II. *Sacristia* [al margen]. Vaya en el segundo lugar, [ ( ) pero no como inferior ( ) ], el lienço del Labatorio de Christo a sus Discipulos, la noche de la Cena: [que està sobre los Caxones en medio de aquella vanda,

hasta tocar en la Cornija.] excediosse asi mismo aqui el gran *IACOBO TINTORETTO* [Tintoreto]; es de excellentissimo capricho, y en la inuencion y execucion **admirable**: dificultosamente se persuade el que lo mira a que es *pintura* [pintado], tal es la fuerça de sus tintas, y disposicion en la perspectiua, que *juzga* [parece] poderse entrar por el, y caminar por su pauimento enlosado de piedras / [fol. A3vº] dras de diferentes colores, que disminuyendose hazen *parecer* [representar] grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras ay ayre ambiente: son [todas] de viuissima aptitud todas segun a lo que atienden: [Los Discipulos por toda la capacidad se disponen para el Lauataorio admirados, y confusos de ver aquel extraño exemplo de humildad en su Maestro; que con un rostro celestial, puesto à los pies de Pedro, le està mirando, y como diziendo: SI NON LAVERO TE, NON HABEBIS PARTEM MECVM] la mesa, asientos y vn perro, que esta echado, son verdad, **no pintura**, la facilidad, y gala con que esta obrado [todo] causara asombro a el mas despejado, y practico pintor, **y por decirlo de vna vez, quanta pintura** [quantas obras] se pusiere junto a este lienzo se quedara en términos de Pintura [se quedarian en terminos de pintadas], y tanto mas el sera tenido por verdad: este lienço, y otro de la Cena del mismo tamaño, hizo TINTORETO, para la Iglesia que llaman de San *Marcos* [Marcola], en Venecia, y fue quitado, y puesta en su lugar vna copia, y aunque se conoce que lo es, [es] de tanta satisfacion: y su armonia es tal, que siendo Original el Compañero nose repara en el: tiene de alto siete pies y medio, y de largo diez y nueue, son las figuras del natural. [...]

[fol. A9 vº, s.f.]

**El Lauatorio de TINTORETO, se pone enmedio de la Sacristia** a la parte de los caxones, y baxa hasta ellos, desde lo alto de la Cornisa [està sobre los Caxones en medio de aquella vanda, hasta tocar en la Cornija].

Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 44]

Vaya en segundo lugar (pero no como inferior) el Lienço del Lauatorio de Christo à sus Discipulos la noche de la Cena, que està sobre los Caxones en medio de aquella vanda, hasta tocar en la Cornija. Excediòse à si mismo aqui el gran Tintoreto, es de excelentissimo capricho en la inuencion, y execucion: dificultosamente se persuade el que lo mira, a que es pintado; tal es la fuerça de sus tintas, y disposicion en la perspectiua, que parece poderse entrar por èl, y caminar por su Pauimento, enlosado de Piedras de diferentes colores, que disminuyéndose, hazen representar grande la distancia en la Pieça, y que entre las figuras ay ayre ambiente; son todas de viuissima aptitud, según à lo que atienden. Los Discipulos / [1657, fol. 44 vº.] los por toda la capacidad se disponen para el Lauataorio admirados, y confusos de ver aquel extraño exemplo de humildad en su Maestro; que con un rostro celestial, puesto à los pies de Pedro, le està mirando, y como diziendo: SI NON LAVERO TE, NON HABEBIS PARTEM MECVM. La facilidad, y gala, con que està obrado todo, causará assombro al mas despejado, y practico Pintor. La Mesa, que està en medio, y los assientos, y vn Perro echado, son verdad, quantas obras se pusiesen junto à este Lienço, se quedarian en terminos de pintadas, y tanto mas èl sera tenido por verdad.

Este, y otro de la Cena del mismo tamaño, hizo Tintoreto para la Iglesia, que llaman de San Marcola en Venecia, y fue quitado, y puesta en su lugar vna copia; y aunque se conoce que lo es, es de

tanta satisfacion, y su armonia tal, que siendo original el compañero, no se repara en èl. Tiene de alto siete pies y medio, de largo diez y nueue, son las figuras del natural.

#### [4] *Descripción de la Virgen con Niño entre San Mateo y un ángel de Sarto*

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A3v<sup>o</sup>]

III. *Sacristia* [al margen].

La tabla de ANDREA DEL SARTO FLORENTINO, es muy digna deste lugar, y de ser obra de tan gran Maestro; esta Nuestra Señora sentada sobre vnas gradass, / [fol. A4] gradass, tiene el Niño con vna mano, y con la otra leuantado el manto: el Niño esta enpie mirando a vn Angel vestido de vna tunicela verde diuinamente labrada, tiene vn libro abierto en las manos, y mira a el Niño, que tendiendo los braços con rara viueça pareze se arroja a el: de essotro lado ay vna figura (en lo principal del Quadro) sentada en las gradass: puedese entender es San Iuan Euangelista, bien que no tiene señas propias, que lo manifesten: a lo vltimo de las gradass se ve otra figura pequeña de muger con vn Niño de la mano, y todo ello sobre vn pays de tintas bien aproposito para la composicion del quadro. Lleuase tambien esta a Inglaterra, de la almoneda del Duque de Mantua. [...]

[fol. 9v<sup>o</sup>]

A su lado derecho [del *Lavatorio* de Tintoretto], la Tabla de ANDREA DEL SARTO.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

III. *Sacristia* [Al margen].

[Al lado derecho deste, tiene su lugar] La [vna] tabla de ANDREA DEL SARTO **FLORENTINO, es muy digna deste lugar**, y de ser obra de tan gran Maestro [obra que muestra bien la valentia de tal Maestro]; **esta** Nuestra Señora sentada sobre vnass gradass, / [fol. A4] gradass, tiene el Niño con vna mano, y con la otra leuantado el manto: el Niño esta en pie [desnudo], mirando a vn Angel vestido de vna tunicela verde diuinamente labrada, tiene vn libro abierto en las manos, y mira a el Niño, que tendiendo los braços con rara viueça pareze se arroja a el: de essotro lado ay vna figura (en lo principal del Quadro) sentada **en las gradass**: puedese entender es San Iuan Euangelista, bien que no tiene señas propias, que lo manifesten [sino es, que digamos, que el libro abierto en las manos del Angel, es el de la Sagrada Escritura, que viò de essa misma suerte en las visiones misteriosas de su Apocalypsi, abierto por el Cordero, que hizo su Trono à Maria]: a lo vltimo de las gradass se ve otra figura pequeña de muger con vn Niño de la mano, y todo ello sobre vn pays de tintas bien aproposito para la composicion de el quadro. **Lleuase tambien esta a Inglaterra, de la almoneda del Duque de Mantua.**

[fol. 9v<sup>o</sup>]

A su lado derecho [del *Lavatorio* de Tintoretto], la Tabla de ANDREA DEL SARTO.

Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 44v<sup>o</sup>]

Al lado derecho deste, [del *Lavatorio* de Tintoretto], tiene su lugar, vna Tabla de Andrea del Sarto, obra que muestra bien la valentia de tal Maestro. Nuestra Señora sentada sobre vnas Gradas, tiene el Niño con vna mano, y con la otra leuantado el manto: el Niño està en pie desnudo, mirando à vn Angel, vestido de vna Tunicela verde, diuinamente labrada: tiene vn libro abierto en las manos, y mira al Niño, que tendiendo los braços con rara vieveza, parece se arroja à èl. De essotro lado ay vna figura en lo principal del Quadro sentada; puedese entender es San Iuan Euangelista, bien, que no tiene señas propias, que lo manifiesten, sino es, que digamos, que el libro abierto en las manos del Angel, es el de la Sagrada Escritura, que viò de essa misma suerte en las visiones misteriosas de su Apocalypsi, abierto por el Cordero, que hizo su Trono à Maria. A lo vltimo de las Gradas, se vè otra figura pequeña de Muger con vn Niño de la mano; y todo ello sobre vn Pays / [1657, fol. 45] Pays de tintas, bien à proposito para la composicion del Quadro.

## [5] *Descripción de las Bodas Caná de Veronés*

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A4]

IV. *Capítulo*. [Al margen]

El de las bodas de Caná de Galilea, donde Christo está obrando el milagro de la conversión del agua en vino, es de PAULO CALIARI VERONÉS, copioso de figuras de aquella nobleza, y disposición rara, que tuvo este gran pintor, en lo que hizo, assí en los que están sentados a la mesa, como en los que les sirven: ay admirables cabeças, y casi todas parecen / [A4vº] retratos; la de la Virgen, no por que tiene mayor decoro, y divinidad: y siendo muy hermosa, corresponde proporcionalmente a la edad de Christo, que está a su lado, cosa en que yerran muchísimos pintores, que pintando a Christo en la edad perfecta, pintan niña a su Madre: ay una figura en pie vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra defuera, y se ha suspendido a la vista del milagro, que le refiere uno de los que están a la mesa: delante de ella está un negrilla de espaldas, y como que la sirve, es amarillo su vestido, y sus manchas hacen gran armonía a la composición, las figuras son medianas, lo alto del quadro quatro pies y medio, y siete y medio su longitud.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. A4]

IV. *Capítulo*. [Al margen]<sup>2313</sup>

---

<sup>2313</sup> El lugar previsto por Velázquez para esta pintura debió de ser el Capítulo, tal y como se indica en el epígrafe de la *Memoria*, no obstante Santos en la primera edición la sitúa en la Iglesia Vieja: «junto al Altar del lado de la Epistola, en vn hueco donde estan vnos Caxones, en que se guardan algunos Ornamentos» (1657, fol. 56vº). A partir de la segunda edición pasa al atrio de los Capítulos: «Sobre las Ventanas, en medio del testero» (1667, fols. 69 vº-70). A partir de la tercera edición se traslada a la pared norte, dentro del atrio: «A mano izquierda de la Puerta, en el testero» (1681, fol. 58; *Idem*, 1698, fol. 73). XIMÉNEZ, 1764, pp. 82-83; PONZ, [1788] 1972, pp. 124-125.

El de las bodas de Cana de Galilea, donde Christo esta obrando el milagro de la conuersion del agua en vino [que es muy digno de aduertir. Este està acomodado junto al Altar del lado de la Epistola, en vn hueco donde estan vnos Caxones, en que se guardan algunos Ornamentos. Sobre ellos se vè], es de PAVLO CALIARI VERONES [Pavlo Veronès], copioso de figuras **de** [con] aquella nobleza, y disposicion rara, que tuuo este gran Pintor, en lo que hizo, **assi en los que estan sentados a la mesa**, *como en los que les sirven* [En los que sirven à la Mesa]: ay admirables cabeças, y casi todas parecen retratos / [fol. A4 vº] retratos; la de la Virgen, no por que tiene mayor decoro, y diuinidad: y siendo muy hermosa corresponde proporcionadamente a la edad de Christo, que esta a su lado, cosa en que yerran muchissimos Pintores, que pintando à Christo en la edad perfecta, pintan Niña a su Madre: ay vna figura empie vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra defuera, y se ha suspendido a la vista del milagro, que le refiere vno de los que estan a la mesa: delante de **ella** [la Mesa] esta vn negrilla de espaldas, *y como que la sirue* [siruiendo à ella], *es amarillo su vestido* [con vestido amarillo], **y sus** [cuyas] manchas hazen gran armonia a la composicion, las figuras son medianas, lo alto del quadro quatro pies y medio, y siete y medio *su longitud* [de largo]. [Diòle à esta Casa el Rey Philipo Quarto, con los de la Sacristia; y con todos diò ocasion à que esta Iglesia se vistiesse de la manera que està; que compuesta la Sacristia con ellos, vinieron aqui casi todos los que tenia antes, y se comodaron tan bien, que es esto de lo grande que se puede ver en esta Casa].

#### Textos publicados por Santos:

[1657, fol. 56vº]

[En la Iglesia Vieja]

Solo dirè de vno, que es de Paulo Veronès, de las Bodas de Canà de Galilea, donde Christo està obrando el milagro de la conuersion del agua en vino, que es muy digno de aduertir. Este està acomodado junto al Altar del lado de la Epistola, en vn hueco donde estan vnos Caxones, en que se guardan algunos Ornamentos. Sobre ellos se vè, copioso de Figuras, con aquella nobleza, y disposicion rara, que tuuo este gran Pintor, en lo que hizo. En los que sirven à la Mesa, ay admirables Cabeças, y casi todas parecen Retratos; la de la Virgen no, porque tiene mayor decoro, y diuinidad; y siendo muy hermosa, corresponde proporcionadamente à la edad de Christo, que esta à su lado: cosa en que yerran muchissimos Pintores; que pintando à Christo en la edad perfecta, pintan niña à su Madre. Ay vna Figura en pie, vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra de fuera, y se ha suspendido à vista del milagro, que le refiere vno de los que estàn à la Mesa. Delante de la Mesa està vn Negrillo de espaldas, como siruiendo à ella, con vestido amarillo, cuyas manchas hazen gran armonia à la composicion. Las Figuras son medianas. Lo alto del Quadro, quatro pies y medio, y siete y medio de largo. Diòle à esta Casa el Rey Philipo Quarto, con los de la Sacristia; y con todos diò ocasion à que esta Iglesia se vistiesse de la manera que està; que compuesta la Sacristia con ellos, vinieron aqui casi todos los que tenia antes, y se comodaron tan bien, que es esto de lo grande que se puede ver en esta Casa.

[1667, fols. 69 vº-70]

[En el atrio de los Capítulos]

[...] Sobre las Ventanas, en medio del testero ay otro de Paulo Veronès de mas de vara y media de alto, y dos varas y dos de largo, original famoso, en que representa la Historia de las Bodas de Canà de Galilea, donde Christo Señor nuestro obrò el milagro de la conversion del agua en vino. Vèse la Mesa muy copiosa de combidados, y todos con aquel trato, disposicion, y nobleza que tuuo este gran Pintor en lo que hizo. En los que siruen a la mesa ay admirables cabeças, y casi todas parecen retratos; la de la Virgen no, porque tiene mayor decoro, y Diuinidad; y siendo muy hermosa, corresponde proporcionadamente a la edad de Christo, que està a su lado; cosa en que yerran muchissimos Pintores, que pintando a Christo en la edad perfecta, pintan Niña a su Madre. Ay vna figura en pie, vestida de blanco, acompañada de otras, que parece entra de fuera, y se ha suspendido a vista del Milagro, que le refiere vno de los que están a la Mesa; y vn Negrillo que sirve a ella, con vestido amarillo, hazen gran armonia a la composicion. Las Figuras son medianas. Estas quatro que avemos referido, son las que diò el Rey Felipe Quarto.

Como puede apreciarse en los textos, a partir de la segunda edición Santos resume el párrafo y de forma significativa suprime el término *manchas*, referido al vestido amarillo del muchacho negro. Es decir suprime precisamente el término, específicamente pictórico, que apuntaba directamente al cromatismo como elemento caracterizador de la composición. Seguramente el jerónimo no estaba familiarizado con el término, de hecho solo en otra ocasión vemos que lo vuelve a utilizar y también tomado de la *Memoria*, cuando señala que la *Asunción* de Carracci es semejante a Tintoretto «[...] en las manchas, y tintas [...]»<sup>2314</sup>. Santos incorpora de la *Memoria* dos comentarios iconográficos de gran interés, referidos a la forma de representar a la Virgen: su rostro no puede parecer retrato y su edad debe ser congruente con la de su hijo. En este punto el autor de la *Memoria* se convierte en iconógrafo imprevisto, y si pensamos en Velázquez resulta significativo que ambos argumentos coincidan con las preocupaciones expresadas por Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*, por ejemplo en el discurso que dedica a la forma de representar la *Asunción* de la Virgen: «se debe de pintar como de treinta años»<sup>2315</sup>. Curiosamente la mención de la *Memoria* la encontramos después en Ximénez, a través de Santos, aplicándola para describir otra pintura muy distinta, la *Aparición de Cristo a su Madre* de Navarrete<sup>2316</sup>.

## [6] Pinturas profanas de Tiziano en el Alcázar de Madrid

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A4 vº]

<sup>2314</sup> SANTOS, 1657, fol. 45. *Idem*: 1667, fol. 48 vº; 1681; fol. 40 vº; 1698, fol. 52

<sup>2315</sup> PACHECO [1649] 2009, p. 658.

<sup>2316</sup> «[...] Nuestra Señora, como absorta en una suspension y gozo celestial, se significa en aquella edad, que le correspondía á el tiempo de la Resurreccion de su hijo; cosa en que yerran muchos Pintores, que pintando á Christo en la edad perfecta, pintan niña á su Madre. No está este Quadro acabado, mas con todo eso bien pública ser de la mano del Mudo» (XIMÉNEZ, 1764, p. 74).



Junto con estos quatro Lienzos, trajo de Inglaterra otros profanos, no menos excelentes, como son los doze Emperadores, que el famoso TICIANO, pinto para el Duque de Mantua, que han dado de si tantas copias, para mayor nombre, y reuerencia de los originales: siruen oy a el adorno de la Real Galeria de medio dia, y con ellos del mesmo Artifice, el retrato del señor Emperador Carlos Quinto, quando moço, puesta la mano sobre vn lebrél, pero / [fol. A5] pero como las quatro primeras pinturas son, solo de ellas, se dize, reseruando el hablar en las demas que trajo, y dio a su Magestad, para quando llegue su raçon.

Como sea assi, que las pinturas se graduan ellas a si mesmas con su excellencia, y notoriedad, y la de las de esta memoria es tanta, segura va de que nadie imagine darles por ella grado, ni antelación: con este presupuesto, paso a decir de las demas de las muchas que Don Ramiro Nuñez de Guzman, Duque de Medina de las Torres dio a su Magestad quando vino de Italia, van con las quatro antecedentes las que a ora se siguen.

Santos no utiliza este párrafo, en el que se hace referencia a obras de Tiziano adquiridas también en Londres, pero que no fueron trasladadas al Monasterio. Se trata de la serie de doce emperadores, perdida en el incendio del Alcázar de 1734, y el retrato del *Emperador Carlos V con un perro*, hoy en el Prado. Como ha señalado Bassegoda, «los detalles de procedencia y la precisa ubicación en el Alcázar son informaciones que una vez más, apuntan de forma certera y directa a la autoría velazqueña del texto»<sup>2317</sup>. Nótese también cómo se ensalza el valor de la copia como fuente de notoriedad de un original. La existencia del párrafo y la constatación de su contenido, pone en evidencia la imposibilidad, como se pensó, de que la *Memoria* se hubiera compuesto a partir del texto de Santos. La mención a las pinturas del Alcázar se introduce como un largo inciso, que realmente no viene a cuento con el argumento y motivo de la *Memoria*, a no ser que también se pensaran trasladar al Monasterio esas pinturas para decorar los sectores de palacio.

El final del párrafo y comienzo del siguiente, presentan una redacción irregular, no sabemos si por un traslado inexacto por parte del editor. En cualquier caso, creemos que su interpretación puede ayudarnos a comprender la posición de quien escribe en relación con el arte y la literatura. De la frase: «[...] pero como las quatro primeras pinturas son, solo de ellas, se dize, reseruando el hablar en las demas que trajo, y dio a su Magestad, para quando llegue su raçon»; podría deducirse la intención de redactar una memoria de todas las pinturas adquiridas en Londres por Luis Méndez de Haro, fueran o no destinadas a El Escorial. Por otra parte, está la confusa frase del principio, que cabría interpretar: *se dice* que las cuatro primeras pinturas son *solo de ellas*. Seguidamente explica que las pinturas son *solo de ellas* en la medida que *se gradúan ellas así mismas con su excelencia*. Lo que vendría a decir Velázquez es que las pinturas tienen valor por sí mismas, no por el panegírico literario que se construya para definirlas. Es la

---

<sup>2317</sup> BASSEGODA, 2088, p. 175, nota 8.

calidad, y no la descripción: *que nadie imagine darles por ella grado, ni antelación*, la que otorga mayor o menor preeminencia a las pinturas. Nótese la referencia interna, en la que el texto se enuncia significativamente como *Memoria*. El orden del discurso, que construye esa pirámide cualitativa en cuyo vértice está *La Perla* de Rafael, estaría determinado únicamente por la calidad artística, no por la capacidad del escritor o el prestigio de los donantes. Este *presupuesto*, estaría por encima de cualquier otra consideración, al margen de que el orden en que se describen las pinturas esté condicionado por el orden en que se van nombrando los donantes, que como ha señalado Bassegoda se ajusta en parte a su jerarquía e influencia<sup>2318</sup>.

### [13] Pinturas traídas de Italia por el duque de Medina de las Torres

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 5]

[...] con este presupuesto, paso a decir de las demas de las muchas que Don Ramiro Nuñez de Guzman, Duque de Medina de las Torres dio a su Magestad quando vino de Italia, van con las quatro antecedentes las que a ora se siguen.

El párrafo anterior concluye introduciendo las pinturas traídas de Italia por don Ramiro Núñez de Guzmán (c.1600-1668), duque de Medina de las Torres, mayordomo mayor de palacio y antiguo yerno del conde-duque de Olivares. Aunque son seis las obras que se le adjudican, realmente solo tres fueron adquisiciones directas del duque: la *Virgen del Pez* de Rafael, la *Huída a Egipto* de Tiziano y la *Virgen con el Niño entre San Antonio de Padua y San Roque* atribuida entonces a París Bordon. Las otras tres: el *Noli me tangere* de Correggio, la *Purificación* de Veronés y la *Virgen con el Niño con San Juanito y Santa Catalina* de Tiziano, fueron traídas en su equipaje por Medina de las Torres, pero habían sido regaladas a Felipe IV por Niccolò Ludovisi, príncipe de Piombino. Según Bassegoda es probable que Velázquez conociera esta circunstancia pero «guarda silencio pues no tenía sentido adular a un príncipe tan lejano»<sup>2319</sup>. El padre Santos incorpora parcialmente la noticia al final de la descripción del *Noli me tangere* de Correggio: «Este, y el de la huyda à Egipto, y el de la Purificacion de Nuestra Señora, que están en la Antesacristia, y otros del mismo valor, diò à su Magestad, quando vino de Italia, Don Ramiro Nuñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres». Por tanto, el jerónimo solo precisa la procedencia de tres de las pinturas citadas, como veremos seguidamente.

---

<sup>2318</sup> BASSEGODA, 2088, p. 168.

<sup>2319</sup> BASSEGODA, 2088, p. 168.

## [7] Descripción de la *Virgen del Pez* de Rafael

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A5]

V. *Sala de Capitulo*. [Al margen]

Una tabla de mano de RAFAEL DE URBINO, en que está pintada Nuestra Señora sentada en una silla alta, y delante en lo baxo un cajón, o peana de madera, a el lado derecho está el mancebo Tobías, de rodillas con el pez en la mano, que refiere su historia, y el ángel que le acompañó, es notable la devoción, reverencia, y afecto de ambos mirando a la Imagen, y al Niño, todos parece tienen vida; el rostro de la Imagen es hermoso, y grave, como también el de el Niño, aunque risueño; tiende el brazo hacia ellos, y el otro carga / [A5vº] sobre un San Gerónimo arrodillado, a el otro lado en ábito cardenalicio, con el león a los pies; desta pintura haze memoria Giorgio Vasari, en la vida de Rafael, dize la pintó para Nápoles, y que está en la capilla del Santo Christo que habló a Santo Thomás; transportóla de aquí a la peña el duque, y con otras excelentes la dió a Su Magestad, tiene de alto esta tabla siete pie y medio, y cinco y medio de ancho.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. A5]

V. *Sala de Capitulo*. [Al margen]

Vna tabla **de mano** de RAFAEL [Raphael] DE URBINO, en que **esta pintada** [se representa] Nuestra Señora sentada en vna silla alta, y **delante en lo baxo** [à los pies] vn cajon, ò peana de madera, [Tiene la Virgen al Niño en los brazos; y] a el lado derecho esta el mancebo Tobías, de rodillas con el pez en la mano, que refiere su historia, y el Angel que le acompaño, es notable **la deuocion, reuerencia, y** afecto de *ambos* [entrambos] mirando a la Imagen, y a el Niño, **todos** parece *tienen vida* [mueuen la respiración]; **el rostro de la Imagen es hermoso, y graue, como tambien el de el Niño, aunque risueño**; tiende el Niño el brazo hacia ellos, y *el otro carga sobre* [cargando el otro sobre] / [fol. A5 vº] sobre vn San Geronimo arrodillado, a el otro lado en abito Cardenalicio, con el Leon a los pies: [y vn libro en las manos, que sin duda es el de la Sagrada Escritura, en que trabajò tanto este gran Doctor, abriendo los ojos al mundo, para la inteligencia de sus misterios; y en esta conueniencia deuìò de hallar el que en esta Historia le juntò con Tobías, que se los abriò à su Padre]: *desta pintura haze memoria Giorgio Vasari* [Haze memoria el Vasari de esta Pintura], en la vida de *Rafael* [Raphael], [y] dize la pinto para Napoles, y que esta en la Capilla del [Santo] Christo, que habló a S. Thomas; **transportola de aqui a la peña el Duque, y con otras excelentes la dio a su Magestad, tiene de alto esta tabla siete pies y medio, y cinco y medio de ancho.**

Texto publicados por Santos:

[1657, fol. 71 ]

Iunto à èl està vna Tabla de Raphael de Urbino, en que se representa Nuestra Señora sentada en vna silla alta, y à los pies vn Caxon, ò peana de madera. Tiene la Virgen al Niño en los braços; y al lado derecho està el mancebo Tobias de rodillas, con el pez en la mano, que refiere su historia, y el Angel que le acompañò; es notable el afecto de entrambos, mirando à la Imagen, y al Niño; parece que mueuen la respiracion. Tiende el Niño el brazo àzia ellos, cargando el otro sobre vn San Geronimo arrodillado al otro lado, en habito Cardenalicio, con el Leon à los pies, y vn libro en las manos, que sin duda es el de la Sagrada Escritura, en que trabajò tanto este gran Doctor, abriendo los ojos al mundo, para la inteligencia de sus misterios; y en esta conueniencia deuìò de hallar el que en esta Historia le juntò con Tobias, que se los abrió à su Padre. Haze memoria el Vasari de esta Pintura, en la vida de Raphael, y dize la pintò para Napoles, y que està en la Capilla del Christo que hablò à Santo Thomas.

[fol. 72 vº]

Para que se compusiesse como esta, diò el Rey Philipo Quarto, junto con las de la Sacristia, cinco de las Pinturas que hemos referido, que son: La Nuestra Señora de Raphael, el Sepulcro del Ticiano, y el Eccehomo, y las dos de Paulo Veronès.

## [8] Descripción del *Noli me tangere* de Correggio

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A5vº]

VI. *Sacristia*. [Al margen]

En otra de tan alta estimación, como la antecedente, de mano de ANTONIO COREGIO, està Christo resucitado en el huerto: la Madalena, bellísima, arrodillada a sus pies con ternísimo afecto: el Christo muy hermoso: el pays, en que se finge un amanecer tan notable, que engaña a la vista, y la alegra igualmente: tiene de alto quatro pies y medio, de ancho cerca de quatro.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. A5vº]

VI. *Sacristia*. [Al margen]

**En otra de tan alta estimación, como la antecedente, de mano de ANTONIO COREGIO** [Luego vna Pintura de Antonio Corregio], **esta** Christo Resucitado en el Huerto [muy hermoso]: la Madalena bellísima, arrodillada a sus pies con ternísimo afecto: el Christo muy hermoso: el pays en que se finge vn amanecer tan **notable** [natural], que engaña [à] la vista, y la alegra igualmente: **tiene de alto quatro pies y medio, de ancho cerca de quatro**. [es de lindo gusto. Este, y el de la huyda à Egypto, y el de la Purificacion de Nuestra Señora, que están en la Antesacristia, y otros del mismo valor, diò à su Magestad, quando vino de Italia, Don Ramiro Nuñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres].

Texto publicado por Santos:

[1657, fols. 46-46vº]

Luego vna Pintura de Antonio Corregio, Christo resucitado en el Huerto, muye hermoso; la Madalena bellissima, arrodillada à sus pies con ternissimo afecto; el Pays; / [fol. 46 v<sup>o</sup>] Pays, en que se finge vn amanecer tan natural, que engaña à la vista, y la alegría igualmente; es de lindo gusto. Este, y el de la huyda à Egypto, y el de la Purificacion de Nuestra Señora, que està en la Antesacristia, y otros del mismo valor, diò à su Magestad, quando vino de Italia, Don Ramiro Nuñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres.

## [9] Descripción de la *Purificación* de Paolo Veronés

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. A5 v<sup>o</sup>]

VII. *Ante sacristía*. [Al margen]

Otra de PAVLO VERONES, del misterio de la purificación, las figuras medianas, pero no les haze falta para parecer vivas; vése en medio el viejo Simeón decorado con las insignias, y ornamentos del sumo sacerdocio, cargado de años, y como que carga el cuerpo grave en dos ministros, que lo conducen a la mesa, o altar: la Virgen arrodillada ante él con el Niño en las / [fol. 6 s.f.] manos sobre un paño blanco, todo él desnudo, bellissimo, tan tierno, y al parecer con una inquietud tan propia de aquella edad, que más parece vivo, y de carne, que pintado: acompaña a la Virgen San Joseph, con una vela en la mano, y detrás del altar una mujer con unos pichones en una jaula, pintado todo ello con aquella nobleza, y manera grande de su autor; el rostro de la virgen, que se ve de medio perfil, es divino, hermosísimo, y modesto; y las demás cabeças de las figuras desta historia excellentísimas, una que está de espaldas delante del altar, en contraposición de un paño blanco, que le cubre vestida de una ropa amarilla listada de otros colores, y un libro abierto en la mano, compone lo historiado maravillosamente, tiene de alto este quadro quatro pies y tres cuartas, de ancho casi cinco.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. A5 v<sup>o</sup>]

VII. *Ante sacristía*. [Al margen]

**Otra de PAVLO VERONES, del misterio de la Purificacion** [Al lado izquierdo, està el famoso Lienço de la Purificacion de Nuestra Señora, y Presentacion de su Hijo Santissimo en el Templo, de mano de Paulo Verones], las figuras medianas, pero no les haze falta para parecer viuas; **vese en medio** el viejo Simeon decorado con *las insignias, y ornamentos* [los ornamentos, y insignias] del sumo Sacerdocio, [està en medio], *cargado de años, y como que carga el cuerpo graye en dos ministros, que lo conducen a la mesa, ó Altar:* [y para mouerse àzia el Altar, ò la Mesa, que se diuisa à vn lado, carga el cuerpo graue en dos Ministros, que le conducen, y ayudan, significando admirablemente aquella flaqueza, y peso de su larga edad]: la Virgen [ante èl] arrodillada *ante el* con el Niño en las manos / [fol. 6, s. f.] sobre vn paño blanco, todo el desnudo, bellissimo, **tan** [y] tierno, **y a el parecer con vna inquietud tan propia de aquella edad**, *que mas parece viuuo, y de carne, que pintado:* [que parece de carne viuua, y enternece el coraçon]: acompaña a la Virgen S. [San] Ioseph, con vna vela en la mano, y detras **del Altar** [la Mesa] vna muger

con **vnos** [dos] pichones en vna jaula [ò Polluelos de Palomas, ofrenda, que conforme la ley, hazian los que no tenian caudal para mas; como si el Rey, y la Reyna de los Cielos no fuessen dueños de quanto ser], pintado todo ello con aquella nobleza, y manera grande de su Autor; el rostro de la **virgen** [Nuestra Señora], que se ve de medio perfil, es diuino, hermosissimo, y modesto; y las demas cabeças de las figuras desta historia excelentissimas, vna que esta de espaldas **delante del Altar**, en contraposicion de vn paño blanco, que **le** cubre [la Mesa] vestida de vna ropa amarilla listada de otros colores, y vn libro abierto en la mano, compone lo historiado marauillosamente, tiene *de alto* este quadro [de alto] quatro pies y tres *quartas* [cuartos], de **ancho** [largo] casi cinco [es vn milagro].

Texto publicado por Santos:

[1657, fols. 42vº-43]

Al lado izquierdo, està el famoso Lienço de la Purificacion de Nuestra Señora, y Presentacion de su Hijo Santissimo en el Templo, de mano de Paulo Verones; las figuras medianas; pero no les haze falta para parecer viuas. El Viejo Simeon decorado con los ornamentos, y insignias del Sumo Sacerdocio, està en medio; y para mouer-se / [fol. 43] se àzia el Altar, ò la Mesa, que se diuisa à vn lado, carga el cuerpo graue en dos Ministros, que le conducen, y ayudan, significando admirablemente aquella flaqueza, y peso de su larga edad. La Virgen ante èl arrodillada con el Niño en las manos sobre vn paño blanco; todo èl desnudo, bellissimo, y tierno, que parece de carne viua, y enternece el coraçon. Acompaña à la Virgen San Ioseph con vna bela en la mano; y detras de la Mesa vna muger con dos Pichones en vna jaula, ò Polluelos de Palomas, ofrenda, que conforme la ley, hazian los que no tenian caudal para mas; como si el Rey, y la Reyna de los Cielos no fuessen dueños de quanto ser; pintado todo ello con aquella nobleza, y manera grande de su Autor. En rostro de Nuestra Señora, que se vè de medio perfil, es diuino, hermosissimo, y modesto, y las demas cabeças de las figuras desta historia, exclentissimas. Vna, que està de espaldas, en contraposicion de vn paño blanco, que cubre la Mesa, vestida de vna ropa amarilla listada de otros colores, y vn libro abierto en la mano, compone lo historiado marauillosamente. Tiene este quadro de alto quatro pies, y tres quartos, de largo casi cinco; es vn milagro. [...]

## [10] Descripción del *Descanso en la Huida a Egipto* de Tiziano

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 6vº s.f.]

VIII. *Ante Sacristia*. [Al margen]

Otro de TIZIANO, de la huyda a Egipto, en vn natural, y hermosissimo pais N. Señora sentada con el Niño en los braços, mirando a S. Iuan *que* le trae vnas cereças alcançadas de vn arbor por vn Angel, a el otro lado está S. Ioseph risueño mirando al Niño en pie, y arrimado a el baculo, entre los arboles del pais se ve la jumentilla paciende, y en lo mas lejos otros animales entre las matas donde ay unos terraços / [6vº s.f.] que parecen de tierra verdadera, bullen vnos conejuelos, de la otra parte en vn charco unos Anades, todo marauilloso, y de la mejor manera de este Autor: son las figuras menores que el natural: el alto del lienço cinco pies y medio, y doze y medio el largo.

## Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. 6v° s.f.]

VIII. *Ante Sacristia*. [Al margen]

Otro de *TICIANO*, de la huida a *Egypto* [la huida à Egipto, de mano del Ticiano], en vn natural, y hermosissimo pais N. [Nuestra] Señora sentada con el Niño en los braços, mirando a S. Iuan que le trae vn as cereças alcançadas de vn arbor [sic] por vn Angel, a el otro lado esta S. [San] Ioseph risueño mirando al Niño en pie, y arrimado a el baculo [otro Arbol, descansando vn brazo en el Baculo. En vna rama està colgado vn paño colorado, que sirue como de Dosel, si ya no es Vandera debaxo de quien se alistan, quantos huyen del mundo], entre los arboles del pais se ve la jumentilla paciende, y **en lo** mas lejos otros animales entre las matas [de lo mas cerca] donde ay vnos terraços que / [fol. 6v°, s.f.] que parecen de tierra verdadera, bullen vnos conejuelos, [y] de la otra parte en *vn charco* [vna laguna, ò charco] *vnos* [vnas] Anades, todo marauilloso, y de la mejor manera de este Autor: son las figuras menores que el natural: el alto del lienço cinco pies y **medio**, y [el largo] doze y medio el largo [que es el mismo de la Fuente].<sup>2320</sup>

## Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 42v°]

[...] Sobre la Fuente, la huida à Egipto, de mano del Ticiano, en vn natural, y hermosissimo Pays, Nuestra Señora sentada con el Niño en los braços mirando à S. Iuan, que le trae vn as Cereças alcançadas de vn Arbol por vn Angel. Al otro lado està San Ioseph risueño, mirando al Niño, en pie, y arrimado a otro Arbol, descansando vn brazo en el Baculo. En vna rama està colgado vn paño colorado, que sirue como de Dosel, si ya no es Vandera debaxo de quien se alistan, quantos huyen del mundo. Entre los Arboles del Pays, se vè la Iumentilla paciende, y mas lexos otros animales. Entre las matas de lo mas cerca, donde ay vnos terrazos, que parecen de tierra verdadera, bullen vnos Conejuelos, y de la otra parte en vna laguna, ò charco, vn as Anades, todo marauilloso, y de la mejor manera de este Autor. Son las figuras menores que el natural. El alto del Lienço cinco pies, y el largo doze y medio, que es el mismo de la Fuente.

## [11] Descripción de la *Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Juanito de Tiziano*

### Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 6v° s.f.]

IX. *Sacristia*. [Al margen]

Otro del mismo Artifice [Tiziano] de vn desposorio de Santa Catherina, esta nuestra Señora sentada en vn pays, el Niño echado en su regazo, la santa arrodillada haziendole caricias; San Iuan Baptista niño, que trae vna fruta a la Virgen, que alarga la mano para tomarla: es original de gran estimacion, las figuras menores que el natural, tiene de alto tres pies y medio, de largo casi cinco.

<sup>2320</sup> En la versión de la *Memoria* editada por Davillier se omite la frase: *pañó colorado, que sirue como de Dosel, si ya no es Vandera debaxo de quien se alistan, quantos huyen del mundo*, vid. DAVILLIER, 1874, pp. 52-53

[fol. 10v° s. f.]

[...] Estas quatro pinturas se reducen a cinco pies poco mas por largo, y tres y vn quarto por lo alto.

#### Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. 6v°]

IX. *Sacristia*. [Al margen]

Otro del mismo Artifice de vn desposorio de Santa Catherina, **esta** [vna] nuestra Señora sentada en vn pays, el Niño echado en su regazo, la santa [y Santa Catalina] arrodillada haziendole caricias; San Iuan Baptista niño, **que** trae vna fruta a la Virgen, que alarga la mano para [à] tomarla: es original [del Ticiano] de gran estimación, las figuras menores que el natural, tiene de alto tres pies y medio, de largo casi cinco. [...] figuras medianas, y de muy buena execucion, y gusto todo ello. Estos quatro Quadros se reducen à cinco pies poco mas por lo largo, y à tres, y vn quarto por lo alto].

#### Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 46v°]

En la testera de abaxo, sobre las Puertas, que acompañan la principal por donde se entra, corresponden otras dos Pinturas, à las que se han dicho. Encima de la vna, vna Nuestra Señora sentada, en vn Pays, el Niño echado en su regazo, y Santa Catalina arrodillada, haziendole caricias. San Iuan Bautista Niño, trae vna fruta à la Virgen, que alarga la mano à tomarla; es original del Ticiano, de gran estimacion.

[...]

Estos quatro Quadros se reducen à cinco pies poco mas por lo largo, y à tres, y vn quarto por lo alto.

### [12] Descripción de la *Virgen con Niño, S. Roque y S. Antonio de Padua* de Tiziano

#### Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 6 s. f.]

X. *Sacristia* [Al margen].

Otro quadro de mano de PARIS BORDONE, de vna Imagen de nuestra Señora, sentada en vn sitial, con el Niño en pie sobre las rodillas, a su mano derecha vn San Antonio de Padua, y a la otra San Roque, figuras medianas, pintado todo el con muy buen gusto, tiene de alto tres pies y medio, y de largo poco menos de cinco. [...] [10v°] En la testera de abajo, a el lado de la puerta por donde se entra, corresponden otras dos pinturas [...] Sobre la mano izquierda la pintura de Nuestra Señora, San Antonio de Padua, y San Roque, del BORDONON. Estas quatro pinturas se reducen a cinco pies poco mas por largo, y tres y vn quarto por lo alto

#### Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. 6v° s.f.]



X. *Sacristia*. [Al margen]:

Otro quadro de mano de *PARIS BORDONE* [del Bordonon], **de vna Imagen de** nuestra Señora, sentada en vn sitial, con el Niño en pie sobre las rodillas, a su mano derecha **vn** San Antonio de Padua, y a la otra San Roque, figuras medianas, *pintado todo el con muy buen gusto* [y de muy buena execucion, y gusto todo ello], *tiene de alto tres pies y medio, y de largo poco menos de cinco* [Estos quatro Quadros se reducen à cinco pies poco mas por lo largo, y à tres, y vn quarto por lo alto].

Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 46v°]

En la testera de abaxo, sobre las Puertas, que acompañan la principal por donde se entra, corresponden otras dos Pinturas, à las que se han dicho [...] Sobre la de mano derecha, està otra de mano del Bordonon; Nuestra Señora sentada en vn Sitial, con el Niño en pie sobre las rodillas, à su mano derecha San Antonio de Padua, y à la otra San Roque; figuras medianas, y de muy buena execucion, y gusto todo ello. Estos quatro Quadros se reducen à cinco pies poco mas por lo largo, y à tres, y vn quarto por lo alto.

### [13] Pinturas dadas por el almirante de Castilla

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 6v° s.f.]

El Almirante de Castilla Don Iuan Alfonso Enriquez de Cabrera, dio muchas, y escogidas pinturas a su Magestad quando / [fol. A7 s. f.] vino de Italia, de ellas van al Escorial las siguientes.

Se trata del tercer donante mencionado, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1595-1647), IX almirante de Castilla, V duque de Medina de Rioseco, virrey de Nápoles entre 1644-1646. Según la *Memoria* trajo tres pinturas, dos de Veronés, *Cristo en el Limbo* y *el Martirio de San Mena*, y la obra de Serodine, atribuida entonces a Caravaggio, *Santa Margarita que resucita a un joven*.

### [14] Descripción del *Cristo en el limbo* de Paulo Veronés

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 7 s.f.]

XI. *Capitulo*. [Al margen]

Vn Lienço de PABLO VERONES, en que Christo acompañado de los Padres del Limbo, visita a su Madre, que la halla en aquella ausencia, y grande afliccion, orando; es de grande afecto el rostro de la Virgen, y se ven en el a vn tiempo, exprimidos el del dolor, y la alegría, Christo hermosissimo, con vn

manto blanco, la esta vendiendo; vese el mas cercano a el, el buen Ladron, con su Cruz, y cordeles, puestas las manos: los demas Patriarcas, y Prophetas, excelentemente pintados, y con gran juyzio se conocen por sus insignias, la inuencion es rara, el capricho nuevo, y el concierto, y armonia del historiado superior, a el encarecimiento: las figuras son menores que el natural: tiene de alto cerca de cinco pies, y de largo casi ocho.

#### Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

##### XI. *Capitulo*. [Al margen]

Vn Lienço de *PABLO* [Paulo] VERONES, en que Christo acompañado de los Padres del Limbo, visita a su Madre, que la halla en aquella ausencia, y grande afliccion, orando; es de *grande* [viuissimo] afecto el rostro de la Virgen, y se ven en el a vn tiempo, exprimidos el del dolor, y la alegria, Christo *hermosissimo* [hermoso por extremo], con vn manto blanco, la esta [como] vendiendo; [y] vese el mas cercano a el, el buen Ladron, con su Cruz, y cordeles, **puestas las manos**: los **demas** Patriarcas, y Prophetas, excelentemente pintados, y con gran juyzio se conocen por sus insignias, la inuencion es rara, el capricho nuevo, y el concierto, y armonia del [lo] historiado superior, a el encarecimiento: las figuras son menores que el natural: **tiene de alto cerca de cinco pies, y de largo casi ocho**.

#### Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 71vº]

[Aula de Moral]

Sobre el del Sepulcro, encima de la Capilla està vn Lienço de Paulo Veronès, en que Christo acompañado de los Padres del Limbo, visita à su Madre, que la halla en aquella ausencia, y grande aflicción, orando. Es de viuissimo afecto el rostro de la Virgen; y se vèn en èl à vn tiempo, exprimidos el del dolor, y la alegria, Christo hermoso por extremo, con manto blanco, la està como bendiziendo. Vèse el mas cercano à èl, el buen Ladron, con su Cruz y cordeles. Los Patriarcas, y Profetas, se conocen por sus insignias, excelentemente pintados, y con gran juizio. La inuencion es rara; el capricho nueuo; y el concierto, y armonia de lo historiado, superior al encarecimiento. Las Figuras son menores que el natural.

[fol. 72 vº]

Para que se compusiesse como esta, diò el Rey Philipo Quarto, junto con las de la Sacristia, cinco de las Pinturas que hemos referido, que son: La Nuestra Señora de Raphael, el Sepulcro del Ticiano, y el Eccehomo, y las dos de Paulo Veronès.

En la Memoria en el Capítulo, en Santos en el Aula de Moral.

#### [15] Descripción del *Martirio de San Mena* de Paolo Veronese

#### Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 7 s.f.]

XII. *Aulilla*. [Al margen]

Otro del mesmo Autor: pinto en el, el Martyrio de vn Santo (que es possible sea San Sebastian) las figuras del son muchas, varias en posturas, y trajes, es de lo muy bueno que pintó, el Santo esta de rodillas, ya puesto en el sitio donde ha de ser degollado, el verdugo con vna mano le desembaraza el cuello, y con la otra tiene la / [fol. 7vº s.f.] espada: el Santo con los ojos en el cielo, huye el oydo a las persuasiones de vnos Sacerdotes, que le señalan vna estatua de bronce de vna diosa: pintado todo con singular gracia, y lindo gusto: las figuras del natural, el alto es de nueue pies, y de ancho seis y medio.

#### Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. 7 s.f.]

XII. *Aulilla*. [Al margen]

*Otro del mesmo Autor* [del mismo Paulo Veronès]: *pinto en el* [en que se vè], el Martyrio de vn Santo **(que es possible sea San Sebastian)** [que no es facil el saber quien sea, por ser muy generales à todos los Martires, las señas que se hallan en el, y ninguna particular, por donde pueda conocerse] **las figuras del son muchas, varias en posturas, y trajes, es de lo muy bueno que pintó**, el Santo esta de rodillas, **ya puesto** en el sitio donde ha de ser degollado, **el verdugo con vna mano le desembaraza el cuello**, y con la otra tiene la espada / [fol. 7vº s. f.] espada: el Santo con los ojos en el cielo, *huye* [y huyendo] el oydo **a** [de] las persuasiones de vnos Sacerdotes [falsos], que le señalan **vna** [la] estatua **de bronce** de vna diosa [que alli se mira significada de Bronce. El Verdugo, con vna mano le desembaraça el cuello, y con la otra tiene vna espada. Otras muchas Figuras, que introduce, se vèn con grande variedad, en el trage, y las posturas]: pintado todo con singular gracia, **y lindo gusto: las figuras del natural, el alto es de nueue pies, y de ancho seis y medio.**

#### Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 71]

Al otro lado en frente de este ay tres Quadros, que corresponden à los que hemos referido. El vno es de mano del mismo Paulo Veronès, en que se vè el Martirio de vn Santo, que no es facil el saber quien sea, por ser muy generales à todos los Martires, las señas que se hallan en el, y ninguna particular, por donde pueda conocerse. El Santo està de rodillas, en el sitio donde ha de ser degollado; los ojos en el Cielo, y huyendo el oydo de las persuasiones de vnos Sacerdotes falsos, que le señalan la Estatua de / [fol. 72] de vna Diosa, que alli se mira significada de Bronce. El Verdugo, con vna mano le desembaraça el cuello, y con la otra tiene vna espada. Otras muchas Figuras, que introduce, se vèn con grande variedad, en el trage, y las posturas. Y todo pintado con singular gracia.

[fol. 72 vº]

Para que se compusiesse como esta, diò el Rey Philipo Quarto, junto con las de la Sacristia, cinco de las Pinturas que hemos referido, que son: La Nuestra Señora de Raphael, el Sepulcro del Ticiano, y el Eccehomo, y las dos de Paulo Veronès.

Santos duda de la identificación del santo, acaso entonces no era visible la inscripción en letras doradas de la base del altar: «MARTITIU SCTI MENN.», que da la clave para la identificación del tema con el *Martirio de San Mena*, tampoco el texto de la *Memoria* acierta con el santo

## [16] Descripción de *Santa Margarita de Giovanni Serodine*

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 7 vº s.f.]

XIII. *Sacristia*. [Al margen]

Otro de Santa Margarita, resucitando, vn muchacho, que sustenta con las manos vn viejo acompañado de otras dos personas; las figuras son del natural, de mas de medios cuerpos, tiense por de mano de MICHAEL ANGEL CARABACHO, por ser muy bueno, y de aquella su manera: tiene de alto quatro pies y quarto, y de ancho mas de tres y medio.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. 7 vº s.f.]

XIII. *Sacristia*. [Al margen]

Otro [vno] de Santa Margarita, resucitando, [à] vn muchacho, que sustenta *con* [en] las manos vn viejo acompañado de otras dos personas; las figuras son del natural, de mas de medios cuerpos, tiense por de mano de MICHAEL ANGEL CARABACHO, por ser muy bueno, y de aquella su manera: *tiene de alto* [la altura es de] quatro pies y quarto, y de [su] ancho mas de tres y medio. [como el de la Madalena; ofreciòsela à su Magestad el Almirante de Castilla Don Iuan Alonso Enriquez de Cabrera, con otras muchas, y escogidas Pinturas, quando vino de Italia].

Texto publicado por Santos:

[1657, fol. 46]

[...] vno de Santa Margarita, resucitando à vn muchacho, que sustenta en las manos vn Viejo, acompañado de otras dos personas; las figuras son del natural, de mas de medios cuerpos. Tienese por de mano de Michael Angel Carauacho, por ser muy bueno, y de aquella su manera; la altura es de quatro pies y quarto, y su ancho tres y medio, como el de la Madalena; ofreciòsela à su Magestad el Almirante de Castilla Don Iuan Alfonso Enriquez de Cabrera, con otras muchas, y escogidas Pinturas, quando vino de Italia.

## [17] Pinturas que trajo de Italia el Conde de Monterrey

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

*De las pinturas que el Conde de Monterrey*

*trajo de Italia, y dio a su Magestad, que  
Dios guarde, van las siguientes.*

Se trata del cuarto donante mencionado, don Manuel de Fonseca y Zúñiga (1606-1653), VI Conde de Monterrey, destacado coleccionista de obras de arte, cuñado del conde conde-duque de Olivares por su matrimonio con Leonor de Guzmán, virrey de Nápoles entre 1631 y 1637. Dona tres piezas, la *Asunción* de Carracci, el *Cristo con la cruz auestas* de Piombo (insiste Bassegoda, p. 168) y un *Cristo mostrado de Pilatos* de Tiziano.

Ya estaba muerto, ojo.

### [18] Descripción de la *Asunción* de Annibale Carracci

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 7 vº s.f.]

XIV. *Sacristia*. [Al margen]

VNA de ANIBAL CARACHE, de la Subida de Nuestra Señora a los cielos, dexando el sepulcro, sube a lo alto acompañada de Angeles, y los Apostoles en diuersas posturas la atienden admirados: es pintura de gran nombre, y de lo bueno que hizo su Autor, muy semejante en las manchas, y tintas, y en la disposicion de la historia, a las de Tintoreto: tiene de alto quatro / [fol. 8 s. f.] pies y tres quartos, de ancho tres y medio.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. 7 vº s.f.]

XIV. *Sacristia*. [Al margen]

VNA de ANIBAL CARACHE, de la Subida de [vna Assumpcion de] Nuestra Señora a los cielos, dexando el sepulcro, sube a lo alto acompañada de Angeles, y los Apostoles en diuersas posturas la atienden admirados [que acompañada de Angeles, sube a los Cielos, y los Apostoles en contorno del Sepulcro, la atienden admirados]: es pintura de gran nombre, y de lo bueno que hizo su Autor [de mano de Anibal Carache], muy semejante en las manchas, y tintas, y en la disposicion de la historia, a las de Tintoreto: tiene de alto quatro pies / [fol. 8 s. f.] pies y tres quartos, de ancho tres y medio.

Texto publicado por Santos:

[1657, fol.46]

La de mas adelante, es vna Assumpcion de Nuestra Señora, que acompañada de Angeles, sube a los Cielos, y los Apostoles en contorno del Sepulcro, la atienden admirados; es Pintura de gran nombre, de mano de

Anibal Carache, muy semejante en las manchas, y tintas; y en la disposicion de la Historia, à las de Tintoreto. En el vltimo espacio, està vna Pintura de Paulo Verones, del Sacrificio de Abrahan.

### [19] Descripción de *Cristo con la cruz a cuestras de Sebastiano del Piombo*

Texto de la *Memoria* atribuido a Velázquez:

[fol. 8 s.f.]

XV. *Sacristia*. [Al margen]

Otro quadro de FR. SEBASTIAN DEL PIOMBO, Veneciano, Christo con la Cruz acuestas, con vna tunica morada clara, pintura de grandeza y fuerça; es la cabeça del Christo bellissima, y ella y lo demas de la figura representan bien el peso, y fatiga de la Cruz que le agrava, tiene al lado vn sayon, su cabeça lindamente pintada, parece retrato; detras del se ve otra de vn armado: la tinta de todo el resto es obscura, las figuras algo mas de medio cuerpo del natural deste original andan muchas copias, y ay dos en S. Lorenço, que parecen de la mesma mano, tiene de alto quatro pies y medio, y de ancho quatro escasos.

Modificaciones de Santos al texto de la *Memoria*:

[fol. 8 s.f.]

XV. *Sacristia*. [Al margen]

**Otro quadro de FR. SEBASTIAN DEL PIOMBO, Veneciano,** [vn] Christo con la Cruz acuestas [de Fray Sebastian del Piombo, Pintura de grandeza, y fuerça], *con vna* [vestido de vna] tunica morada clara, *pintura de grandeza y fuerça*; **es** la cabeça **del Christo** bellissima, y ella y **lo demas de** la figura *representan* [muestran] bien el peso, y fatiga de la Cruz que le agrava, tiene al lado vn sayon, **su cabeça lindamente pintada, parece retrato;** [y] detras **del** se ve *otra* [otro] **de vn** armado: la tinta de todo el resto **es** obscura, las figuras algo mas de *medio cuerpo* [medios cuerpos] del natural deste original andan muchas copias, y [aqui] ay dos **en S. Lorenço,** *que parecen de la mesma mano* [del mismo Autor], **tiene de alto quatro pies y medio, y de ancho quatro escasos.**

Texto publicado por Santos:

[1657, fol.46]

A la otra parte, al lado izquierdo de la Madalena, està vn Christo con la Cruz acuestas, de Fray Sebastian del Piombo, Pintura de grandeza, y fuerça, vestido de vna Tunica morada clara; la cabeça bellissima, y ella, y la figura muestran bien el peso, y fatiga de la Cruz, que le agrava. Tiene al lado vn Sayon, y detras se vè otro armado; la tinta de todo el resto obscura; las figuras algo mas de medios cuerpos del natural. Deste original andan muchas copias, y aqui ay dos del mismo Autor.

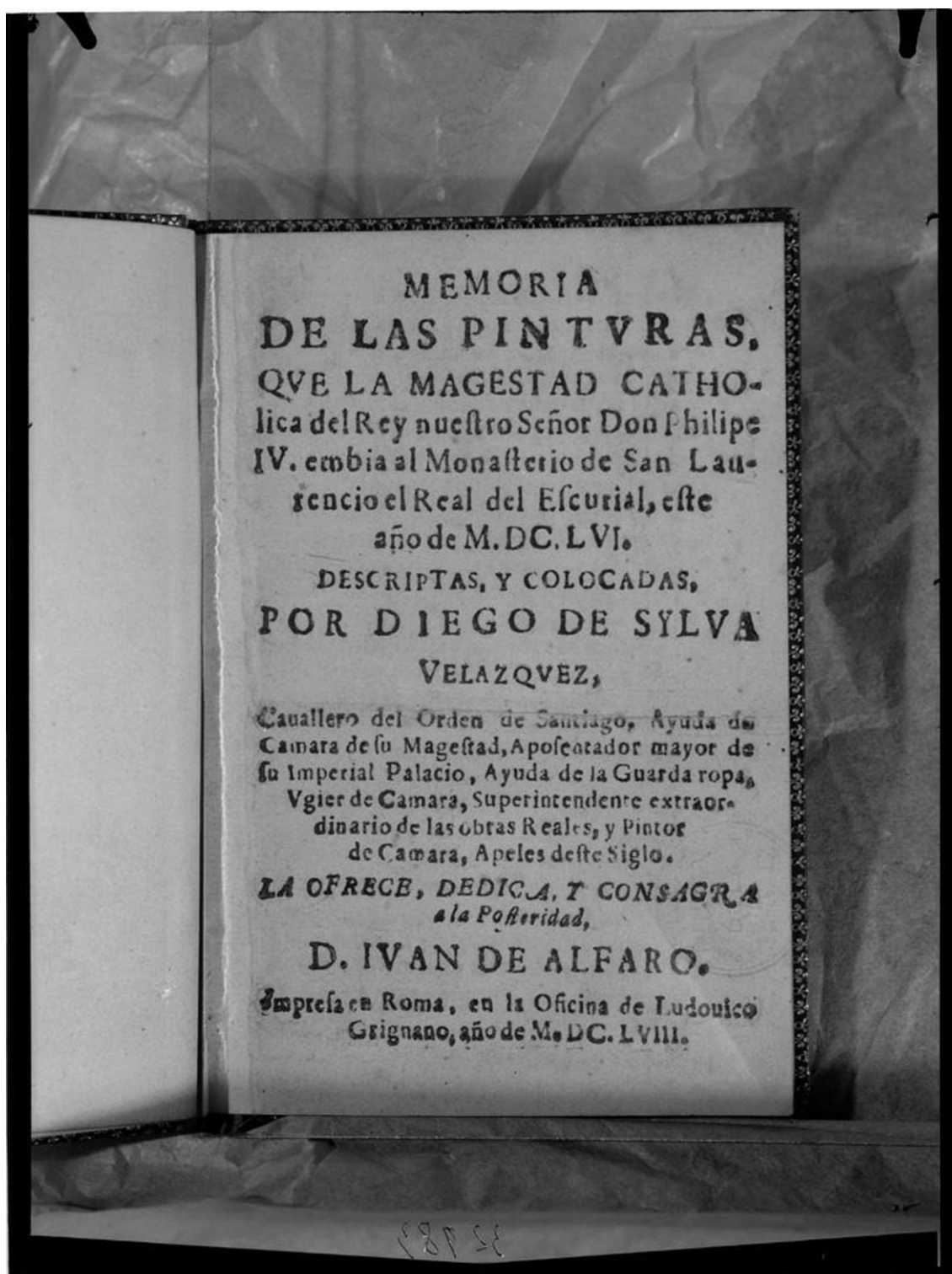


Figura 77: Ejemplar de la *Memoria* de Velázquez en la Real Academia de la Lengua, Madrid. Foto Archivo Ruiz Vernacci, nº de Inventario VN-33530. Fototeca del Patrimonio Histórico, Madrid.



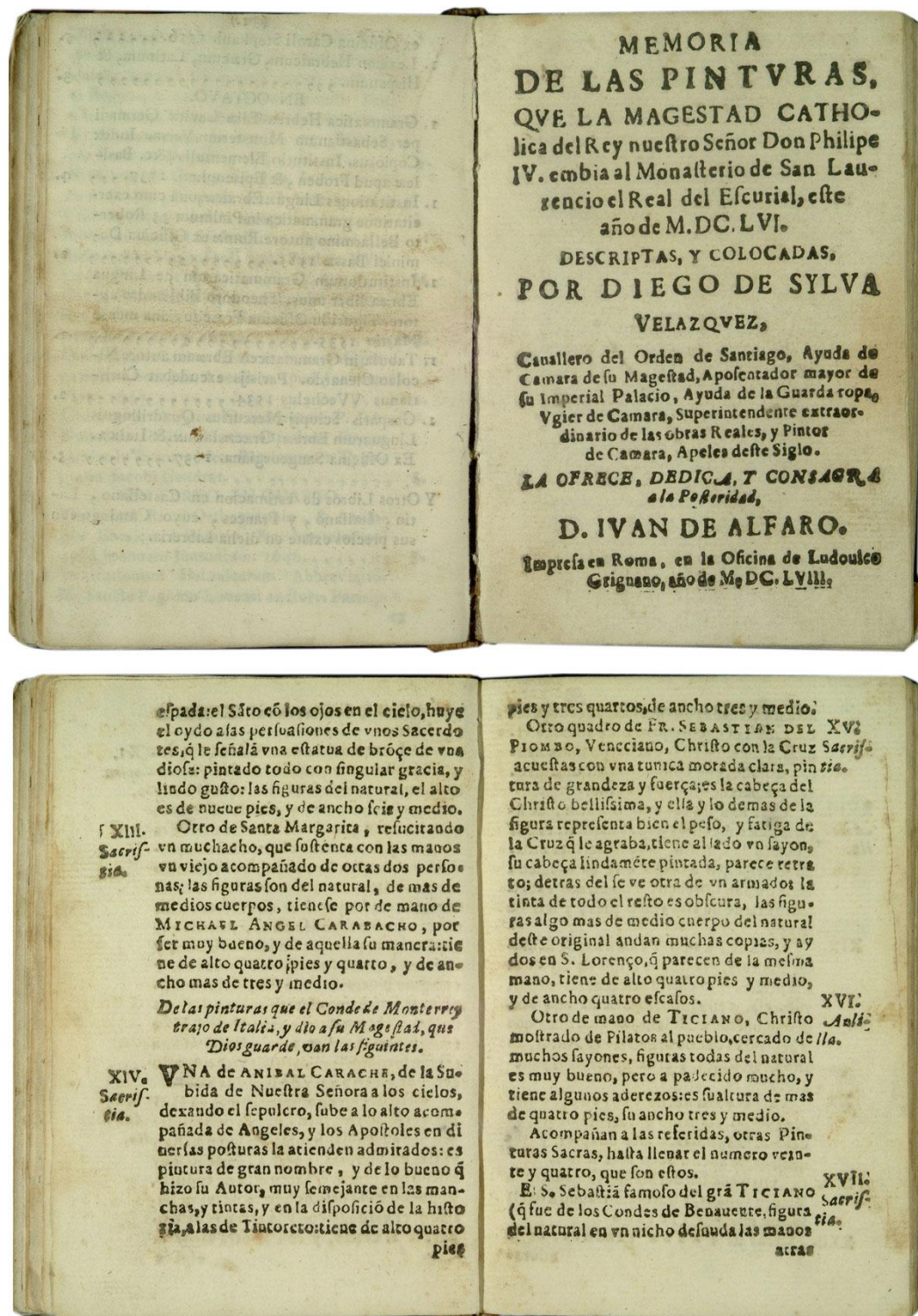


Figura 78: Ejemplar de la Memoria de Velázquez en la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



[BMSLE., 53-I-15]

FVNCIÓN/ CATHOLICA, / Y REAL. / CELEBRADA EN EL REAL MONASTERIO / DE SAN LORENZO,/ VNICA MARAVILLA DEL MVNDO. / AÑO DE MIL SEISCIENTOS Y NOVENTA.

Las Augustissimas Aguilas de Austria, que con las dos grandes, y estendidas alas de Alemania, y España, se han elevado à la mayor altura del Orbe, en potencia, y Magestad, en ofreciendo el motivo del culto<sup>2321</sup> al Divino Sol Sacramentado, siempre han mostrado, con gloriosos exemplares de su devocion especial, que deben esse encumbrado buelo, à lo superior de sus Sagradas Luzes, siguiendose à este reconocimiento el ofrecer, para la mayor decencia de su Trono, en la tierra; con los coraçones, las riquezas, y con la veneracion los Imperios, y Coronas; sin pestañear en la mira de que las Magestades reynan por la Magestad de las Magestades; y que mas bien prueban lo legitimo de la Grandeza, quanto mas firmes atienden à dedicarla à tan Divino Esplendor. Hanse visto, grandes y heroicas funciones, que califican esto, assi en los tiempos pasados, como en los presentes; que por muy sabidas, es excusable el commemorarlas. Pero la que aora se pretende referir, à la verdad las incluye todas; y es digna de que corra, en voces de la Fama, por toda la redondez del Orbe; originada del Magnanimo, Piadoso, y Catholicissimo coraçon de nuestro Rey, y Señor CARLOS SEGVNDO, Monarca de las Españas, y celebrada en la vnica Maravilla del Mundo, con asistencia de su Nueva Coronada Esposa, y dignissima Consorte, la Serenissima Reyna nuestra Señora Doña MARIA-ANA DE NEVBURG, Princesa Palatina del Rin, con la mayor, y mas religiosa pompa, y Magestad, que es dezible: porque al passo de lo admirable del motivo, se vieron en lo posible correspondientes las demonstraciones, en la solemnidad, y antes de ella; como se ve- [p. 2] verà en esta Relacion, dividida en diferentes Noticias, para mayor claridad deste suceso.

#### NOTICIA PRIMERA.

##### *DEL MOTIVO DESTA FVNCIÓN.*

Fve el motivo vna Forma prodigiosa, que dava forma, y hermosura al innumerable, y rico Tesoro de Reliquias, que se venera, y guarda en aquel gran Templo del Escorial. Permanecia esta, Consagrada, con tan miraculosa duracion, que avia quien la congeturasse de tres siglos; vno, que avia pasado desde que la recibì en España el prudentissimo Rey Philipo Segundo, Fundador de aquella Maravilla, bastante para la comprobacion del milagro; y los otros, que se infieren en alguna manera de los testimonios, que la acompañaron al venir, con fee de dos Notarios Apostolicos; en los quales se vè estava Consagrada desde muy antiguo. Embiaronsela al prudentissimo Monarca desde Alemania, el año de 1592. siendo Emperador

---

<sup>2321</sup> En el manuscrito: "de culto [...]" (J.II.3, fol. 241). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 115.

de Romanos, y Rey de Vngria, y Bohemia, Rodolfo<sup>2322</sup> Segundo deste nombre, calificados, y autoriçados los dichos testimonios, por el Ilustrissimo señor Cesar Speciano, Obispo Cremonense, Nuncio Apostolico, y Legado à Latere en aquellos Cesareos Señorios.

Refierese en ellos, que lo prodigioso desta Santa Forma, tuvo su origen en Gorcamia, Ciudad de Olanda; en aquel lamentable siglo, en que encendiendose contra los Catholicos la llama feroz de los Hereges Zuinglianos, con tumultuosas, y desaforadas violencias, procuravan la destruccion de los sagrados Templos, maltratando las Imagenes, y Efigies de los Santos, y arrojando à sus pies las Hostias, y Formas consagradas; que à tanto llega la ceguedad sobervia de los que huyen de las claras luzes de la Fè. Entonces à esta Santa Forma, en la Iglesia Cathedral de dicha Ciudad, los sacrilegos Ministros de la impiedad, no se contentaron con arrojlarla en la tierra, sino que acrecentando desprecios à desprecios; haze horror el referirlo! la pisaron repetidamente atrevidos, y abriendo dentro de su candido circulo tres roturas, hizo la mano poderosa de Dios, vertiesse sangre miraculosa por ellas; à cuya vista se llenaron todos de terror, de turbacion, y espanto. No dize aqui el testimonio quanto avia que estava Consagrada quando esto sucediò; y del ahinco, y rabia com que se empeñaron en pisarla, mas que à las otras Formas; hubo quien congeturasse era sin duda prenda, que yà de mas antiguo debian de venerarla los Catholicos, con especialidades de rara en la permanencia: que de ordinario se señalan mas [p. 3] mas las iras de los Sectarios, en lo que tiene mas singular, veneracion entre los Fieles. Manifestaronse admirables en este suceso, la clemencia, y la potencia del Divino coraçon del Señor Sacramentado; pues quando de la blanca Nube de los Sagrados accidentes, parece avian de salir disparados rayos del Poder, que castigassen tan atrevidos insultos, echo mano de la clemencia, para que lloviesse milagrosa sangre, que atemorixasse à los delinquentes; y dando extension à esta Maravilla, hizo se perpetuassen las especies Sacramentales, con las señales mismas, que ocasionaron sus arrojos, para consuelo grande de los seguidores de la Fe, y confusion<sup>2323</sup> de los contrarios à ella.

En vno de los Agressores desta temeridad, obrò con tal eficacia este prodigio, que reconociendo en èl la verdad Catholica, herido de melancolico sentimiento, y como fuera de si, por aver concurrido à tal delito, dio aviso al Dean, ò Preposito de aquella Santa Iglesia, llamado Juan Vander Delphht, y aviendo levantado la Forma Santa, se salieron ambos de la Ciudad, huyendo del heretico incendio, y la llevaron à la de Malinas en los Países baxos; donde en vn Convento de Religiosos del Serafico P. S. Francisco, estuvo con veneracion mucho tiempo. Alli tomò el habito el Agressor, abjurada la heregia, para gozar del disfrazado Sol las influencias, que tan vivamente le avian herido el coraçon, y traído à tan seguro estado. Oianle los Religiosos, con gusto, y admiracion, contar los sucesos referidos, con que creciò en todos el aprecio, y el amor à tan Celestial prenda: pero llegóse tiempo en que recelando los Catholicos de Malinas otra invasion semejante à la de Gorcamia, remitian à la Ciudad de Antuerpia las Reliquias; y fue preciso à los Religiosos, y à ellos, tratar de asegurar mucho mas à la que dignamente estimavan como Reliquia de las Reliquias. Y assi, con voluntad de todos, à ruegos, y diligencias de vn gran Ministro Aulico del Emperador, llamado Fernando Weider, y de otros Eclesiasticos, fue trasladada à Viena en Alemania, y despues à Praga

---

<sup>2322</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 116, transcribe erróneamente: "Adolfo II".

<sup>2323</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 117, omite: "de la Fe, y confusión [...]".

en Bohemia, donde estuvo en veneracion onze años. Y vltimamente, como se ha dicho, el de 1592. se consiguio, y vencio, con beneplacito del Cesar, viniesse de alli à España, solicitandolo assi vna muy Ilustre Matrona Española, llamada Doña Margarita de Cardona, de la esclarecida Familia de los Duques deste Titulo; à cuyo ruego el Reverendissimo, y doctissimo Padre Maestro Fr. Martin de Guzman, Provincial de la Sagrada Orden de S. Agustin, viò, y reconociò la Forma Santa, en presencia de vn Notario Apostolico, para traerla; y la puso tambien en vna muy rica, y hermosa caxa de plata sobredorada, cerrada, y sellada, junto con los testimonios, y con ocasión de venir Embaxador à España, elegido por el Cesar, lleugo à la presencia del prudentissimo Rey [p. 4] Rey Philipo Segundo; y la recibió su Magestad, viò, y venero, con aquel Catholico, y Real culto, que puede presumirse, en quien con alcançados Breves de los Pontifices, Pio Quarto, y Pio Quinto, y Gregorio XIII. y otros, andava solicitando por sus Embaxadores, estendiessen las redes de oro de su devocion por todo el ámbito del Orbe, para lograr semejantes lances. Tuvo este por incomparable; y assi ordenò se llevasse al Escorial, para que huviesse otra Maravilla mas en el Tesoro Celestial de sus Reliquias.

Permanece hasta aora con la misma integridad, que si se acabara de Consagrar, sin conocerse alteración alguna; ni en la cantidad, que en fuerça de la consagracion sin sugeto, solo podia aver durado, en buena doctrina, lo que durara la sustancia del Pan, si allí huviera estado, que no podia naturalmente aver sido mucho sin corromperse, como lo muestra la experiencia. Ni en los demàs accidentes se vè otra cosa, sino es lo que aumenta la admiracion; la candidez como la nieve, las roturas, las señales, y notas de la sangre miraculosa, que causan terneza en el coraçon mas tibio; y durando los accidentes de Pan, como duran en ellas, es de Fè Catholica, que està allí<sup>2324</sup> real, y verdaderamente Christo Señor nuestro Sacramentado; y lo serà quanto fuere su voluntad el conservarlos. Todo esto le fue motivo à nuestro piadosissimo Monarcha CARLOS SEGVNDO, para hazer tales demostraciones en su culto, que manifestasen lo rendido de su Real animo à tan soberano Misterio; de donde se originò el reparo, que si imperando Rodolfo el Segundo en Alemania, la recibio, como hemos visto, Philipo Segundo en España; parece se dirigia à CARLOS SEGVNDO por oculta providencia, como à quien avia de ser sin segundo, en el glorioso empeño de su veneracion.

#### NOTICIA SEGVNDA.

##### *DE LO QUE MANDO OBRAR SU MAGESTAD*

##### *con este Motiuo.*

Lo primero, que ordenò su Magestad años hà, fuè, que como tan prodigiosa prenda del Cielo, tuviesse aparte Altar señalado, en la bellissima Sacristia de aquella Iglesia; y aviendo recibido del invicto Emperador Leopoldo su tio, vna riquissima caxa de vn Relox, de tres varas, y vn codo de alto, de plata sobredorada, nevada de filigranas de plata blanca, y graniçada de preciosas piedras, Turquesas, Crisolitos, Ametistes, Granates, y otras innumerables, con Festones, Colgantes, Figuras, Vichas, y adornos, que

<sup>2324</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 118, omite: "alli [...]".

forman la execucion de la mas [p. 5] mas hermosa, y rica idea, que pueda hallarse en Europa, dispuso, que se quitasse lo que tenia de Relox, y se acomodasse para Custodia del Señor de los tiempos, que, en aquel circulo breve, con mano poderosa, señala à todos eterna vida. Tiene algunas Estatuas pequeñas de plata dorada, que la adornan dos à vn lado, y à otro del Pedestal, que son de Jupiter, y Juno, mentidas Deidades de la Gentilidad; y aunque se hizo reparo, que no parecia estavan bien donde avia de ponerse, y adorarse el verdadero Dios, con todo esso se discurrio, que estando en el Pedestal, como à los pies<sup>2325</sup>, despreciadas, y vencidas, como suelen poner à Luzbel, y sus secuaces, á los pies del Arcangel San Miguel, no hazian dissonancia; que en esta consideración, venían à ser como trofeos de la verdad Evangelica, y del Señor, que comunicò al Mundo sus luzes, para abatir, y desvanecer essas sombras fabulosas, y ponerlas por escabel de sus pies. Otras Estatuas que tiene, que son representacion de las Artes, y Ciencias liberales, estàn en mas alto, y noble lugar, cercanas al que avia de ocupar la Santa Forma, principal objeto de la Theologia; sciencia à quien sirven como esclavas, por ser la Reyna de todas, y porque trata del Señor de todas; *Deus scientiarum Dominus est*. Remata esta Custodia con otra Estatua à lo alto, que està como sustentando à los Cielos; en representacion de que en la breve esfera de aquella Forma Santa, que alli avia de colocarse, està realmente el verdadero, y Divino Athlante, que los sustenta, el que los criò al principio, y el que ordenò el curso del Sol, y de los Astros, y toda la fabrica de las esferas, que son obras de sus manos. Pusose esta Custodia por entonces en el Altar de la Sacristia; cuya Capilla, y Retablo se adornò con la decencia que se pudo, dexando alli la Santa Imagen de Christo Señor nuestro en la Cruz, del natural de bronce dorado à fuego, hechura admirable, y que causa temor, respecto, y amor; la qual estaba antes en el mismo lugar. Hizose tambien para la dicha Custodia, otra de clarissimos cristales, que la guardassen; dispensando solo à la vista, entre ellos, su incomparable hermosura. El Frontal del Altar ordenò tambien su Magestad, fuesse parecido en la labor de filigranas, y piedras, y materiales preciosos de plata, y oro, à la Custodia, puestas en medio las Aguilas Imperiales, y cubierto todo de vna red de plata, que dexa ver su perfeccion, que es mucho de ver; y en la red vna inscripcion<sup>2326</sup>, que se dirá despues. Hizose tambien otra Custodia pequeña, de la altura de vn Caliz, que remata en vna estrella, como venida del Cielo, segun tiene el lucimiento, y riqueza, en que se pusiesse inmeditamente la Santa Forma.

Prevenidas estas<sup>2327</sup> cosas, fue voluntad de su Magestad se celebrasse la primera Traslacion el año de 1684. año, que se siguiò à la liberacion [p. 6] cion de Viena, y que en si se mostro abundante en la felicidad, de los triunfos, y victorias, conseguidas por las invictissimas armas de la Augustissima Casa de Austria, y sus Aliados; cuyo alegre rumor llenava de alegrías<sup>2328</sup> á toda la Christiandad; y de temor a la sobervia Otomana, rendidas sus Lunas à las soberanas Aguilas del Imperio.

<sup>2325</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 119, omite: “esso se discurrio, que estando en el Pedestal, como à los pies [...]”.

<sup>2326</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 120, omite: “que es mucho de ver; y en la red vna inscripcion”.

<sup>2327</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 120, transcribe erróneamente: “todas las”.

<sup>2328</sup> En el manuscrito: “llenará de alegrías” (J.II.3., fol. 245). MEDIAVILLA, 1962, p. 120, transcribe: “llenará de alegría”.

Assistiò su Magestad, en hazimiento de gracias por tan gloriosos sucessos, á esta solemnidad, á los 19. de Octubre, renovando con su gran devocion, las memorias de sus gloriosos Progenitores, en aquella Maravilla del Mundo, con el acompañamiento de su Real Palacio, y Corte; del duque de Medina Celi, su primer Ministro; del Duque de Pastrana<sup>2329</sup>, su Montero mayor; del Conde de Baños, su Caballeriço; del Marquès de Quintana, Gentilhombre; del Marquès de la Puebla, Mayordomo; y de otros muchos Grandes, y Cavalleros, y aviendose celebrado la Colocacion, con todas las circunstancias de Grandeza, que pedia tan Catholico empeño, quedò su Magestad muy gozoso de aver visto la joya del Relox, convertida en Custodia de mas alta Joya, o en Relox de Sol de mas superior esfera, por quien se gobiernan el Cielo, y la tierra, y los elementos todos, y quanto vive, y se mueve en ellos. Dotò su Real piedad de dos hachas, que ardiessen<sup>2330</sup> de dia, y de noche siempre, delante del Altar; y en el Frontal que diximos, se puso la inscripcion siguiente, que explica quanto se obró en esta ocasion de parte de su Magestad, en obsequio de la Santa Forma.

*CAROLVS II. HISP. REX CATHO.*

*Austriaca suorum pietate*

*Primus, aut nulli secundus*

*Altare hoc, & Tabernaculum*

*Auro, Arg. Lap q. praeci. Orn.*

*Sanctae Formae Consecr. Mirabiliter*

*Inalteratis speciebus permanenti*

*Obtulit. Anno Dni. 1684.*

Hizose de tal suerte, y con tal Magestad este acto, que pareció, que, en ostentación, no podía<sup>2331</sup> llegar á mas; como lo voceaban alegres; y edificados, quantos lograron la dicha de verle, que fueron en gran multitud; y con todo esso se siguió otro al mismo assumpto mas superior, originado de que el Retablo de la Sacristia, aunque decente, pareció estrecho, y que no correspondia á la riquissima Custodia donde se avia co- [p. 7] colocado la Forma Santa; ni á la insaciable devocion del Rey nuestro Señor<sup>2332</sup>, ni á su Real animo; por cuya causa determino desde luego se hiziesse nuevo Retablo, con Transparente, y Camarin, en que consiguiesse lo que deseaba; y que en el interin, se depositasse la Santa Forma en la Custodia de la Capilla Mayor del Templo, y que se retirasse la que tenia á parte donde estuviesse guardada, juntamente con el Santo Christo, y el Frontal, hasta que llegasse el tiempo de la segunda Funcion.

<sup>2329</sup> En el impreso, al margen está escrito con tinta y letra del XVII (señalamos entre corchetes): “[...] del Duque de [ I Ynf.<sup>d</sup> ] Pastrana”. En el manuscrito no se anota nada: “del duque de Pastrana” (J.II.3, fol. 245vº). Curiosamente MEDIAVILLA, 1962, p. 120, aunque sigue por lo general el manuscrito transcribe añadiendo la nota al margen que figura en el impreso: “[...] del Duque del Infantado y Pastrana [...]”.

<sup>2330</sup> En el manuscrito: “[...] su R.<sup>l</sup> piedad dos hachas, que arden de dia [...]” (J.II.3., fol. 245 vº). *Idem*. MEDIAVILLA, 1962, p. 121.

<sup>2331</sup> En el manuscrito: “no pudo llegar a mas [...]” (J.II.3., fol. 245 vº). *Idem*. MEDIAVILLA, 1962, p. 121.

<sup>2332</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 121, omite: “ni á la insaciable devocion del Rey nuestro Señor [...]”.

**NOTICIA TERCERA.**  
***DEL RETABLO QUE SE HIZO NUEVO.***

COMENZOSE Esta nueva obra el mismo año de 1684. y en seis años se consiguió tan perfecta, que al mirarla, admira; y al describirla<sup>2333</sup>, casi se haze inapeable. Ocupa el Retablo, que se fabrico de nuevo, todo el testero de enfrente de la puerta de la Sacristia, en altura de veinte y ocho pies, y treinta y tres de anchura. En entrando, se viene á los ojos su hermosura, con tanta variedad de Marmoles, y Jaspes diferentes, y Bronzes dorados, demolido à fuego, que atrahe á la manera del Iman, y suspende como la suave Musica oida de repente; y al llegar, se conoce, que en aquel Buque del sitio que ocupa, ni el arte pudo dar mas, ni el gusto de<sup>2334</sup> la idea tiene mas que adelantar.

Componese de dos Cuerpos, con grande Alma, en la proporcion, distribucion, y compartimiento, que se debe á la razon de buena Arquitectura. Es de orden composito, que pocas vezes se avrá visto tan bien executado. Seis Pedestales, tres à vn lado, y tres à otro del Altar, y de su misma altura, à debidas distancias; formados de Jaspe de Tortosa, y guarnecidos de Marmol de San Pablo de Toledo, adornados de Medallas, y Colgantes de bronze dorado à fuego, dàn asiento à dos Pilastras en el medio, y à quatro Columnas bellas de Marmol de S. Pablo, con Basas anticurbas<sup>2335</sup> y Capiteles compositos del mismo bronze, que con airoso movimiento se levantan diez pies, à sustentar el Alquitrahe, Friso, y Cornisamento del primer Cuerpo. Las dos Pilastras de en medio, distantes nueve pies vna de otra, forman la Capilla transparente, con semejantes Basas de bronze, y Capiteles; hermosteados sus revndidos de Jaspe, con cincel, frisos, hojas de vid, y racimos, y espigas de bronze dorado, que hazen mucha alusion al misterio. Sube la Capilla diez y nueve pies y medio, passando del Cornisamento, hasta lo alto del segundo Cuerpo. Este se forma de dos machones de Jaspe, y Marmol, que cargan sobre la Cornisa, al plomo de las Pilastras, y terminan en lo alto, coronados de vnos Serafines de Marmol blanco de- [p. 8] de Genova, con festones pendientes en el medio de bronze dorado. Muevense sobre estos machones, con muy buen arte, las Volutas de Marmol de San Pablo, y al cuello vnas conchas de Marmol blanco; y de vna à otra parte passa la vuelta apahçada de Marmol de San Pablo<sup>2336</sup>, à cerrar, y terminar el alto de la Capilla transparente. Sobre las volutas están con mucha gracia sentados dos Niños de Marmol blanco, con Diademas de Laurel, y Palmas de bronze dorado, acompañando vna Tarjeta de Marmol de San Pablo, con adornos de Marmol blanco, que forma el Frontis; y cierra la Clave vn Serafin, que toca en lo alto de la bobeda, con Diadema tambien de hojas de bronze dorado à fuego: y de las Volutas de lo alto, à vn lado y à otro, cuelgan racimos, y espigas de bronze, de que se abunda mucho en los Ornamentos por lo que hermostean, y por lo que significan.

---

<sup>2333</sup> En el manuscrito: "al descubrirla [...]" (J.II.3. fol. 246). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 121.

<sup>2334</sup> En el manuscrito: "el gusto a la idea [...]" (J.II.3. fol. 246). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 122.

<sup>2335</sup> En el manuscrito aparece tachado: "con basas anticurbas [...]" (J.II.3. fol. 246 vº). MEDIAVILLA, 1962, p. 122, lo incluye sin tachar, tal y como aparece en el impreso.

<sup>2336</sup> Toda la frase subrayada no figura en el manuscrito J.II.3., y tampoco la transcribe Mediavilla.

El ancho, y elevacion desta Capilla, ocupan tan ricas, y bellas joyas, que son las mas que ay que ver. La primera, es la Custodia que se ha referido, presentada à su Magestad por el Emperador Leopoldo su tio; que cifra en si, sin medida, la grandeza; y sin igual, la idea, y la execucion. Sobre esta Custodia, en lo que resta de la altura, se puso la Imagen de Christo nuestro bien en la Cruz, de bronze dorado à fuego, de la qual yá queda hecha mencion; y à los lados, con airosa posicion, y buelo, està dos Angeles sosteniendo la Cruz, formados de bronze dorado, casi del natural de Angelical hermosura; que es la que quiere el Señor, en los que han de llegar à la Mesa donde se ofrece en comida Celestial, que por excelencia se llama Pan de Angeles. Luego se sigue arriba la Tarjeta, que se ha dicho, con los adornos, que llegan à lo alto de la Bobeda. A los lados de la Capilla, y Altar, muestra el Retablo, en la distancia que ofrecen los intercolumnios; lo primero, dos Portadas, con Jambas, y Dinteles de Jaspe, y Marmol; cuyas puertas de preciosas maderas, y adornos de concha, y de bronze dorado à fuego, repartidas en ellas las Coronas, y los Blasones de las Armas de Castilla, y Leon, combidan à las entradas, causando respeto, y gusto. Sobre los Dinteles destas Portadas, està dos Leones de bronze à fuego, que con vna mano abraça cada vno vn Mundo, y en la otra vn Cetro; señalando con braveza, y valentia, el Señorío de los Reyes Españoles, que se estiende à los dos Mundos, y los ofrecen à Dios, para assegurar la entrada á mas altos Señoríos. Siguen luego encima de los Leones dos Nichos de medio punto de Jaspe, que tocan en el Alquitrahe; cuya capacidad llenan vnos Tarjetones de Marmol alabastrado, que contienen de medio relieve; vno, la Historia de averse embiado la Santa Forma, imperando el Emperador Rodolfo Segundo; y otro à la otra parte, en que se representa el Segundo Philipo, Rey de Es- [p. 9] España, con toda veneracion recibíendola, y en ambos mucho acompañamiento de gente, todo relevado con suma destreza. Sobre las Claves destes Nichos, ay dos Aguilas de bronze dorado à fuego en el Friso, abiertas las alas bolando, pendientes de los picos las ricas Cadenas del Tuson, como para llevarlas al Cordero, de cuyo vellocino se origino essa insignia, con que los grandes Maestros, que son las Coronadas Aguilas de España, premian, gratifican, y adornan los mas esclarecidos, y heroicos pechos del Orbe. Encima del Cornisamento; y las Aguilas, està dos Tarjetas circulares de Jaspe, sobre Peanas de bronze dorado à fuego, que muestran; vna, la Historia de quando los Hereges pisaron la Forma Santa; otra, quando vno dellos convertido, tomo el habito de San Francisco; gravadas de medio relieve en Marmol blanco, con igual propiedad, y valentia, que las de abaxo. Terminan en lo alto el declinado hueco de la Bobeda, con dos Serafines de Marmol blanco, con Coronas Reales, y Palmas de bronze dorado à fuego, en representacion de que son muy del Cielo, las que el amor; y culto tributan al Señor del Cielo. Acompañan à vn lado, y à otro estas Tarjetas, dos Niños de Marmol blanco, de linda formacion, y habitud, puestos en pie, sobre Pedestales de Marmol, y Zocos de Jaspe, al plomo de las Columnas; los dos, con jarroncillos en las manos de bronze dorado; y los otros sobre la cabeça, con llamas de perfumes, y aromas de oracion; imitadas en el bronze todo lo possible. Corresponden à lo alto à cada vno vn Serafin del mismo Marmol blanco, debaxo de las Volutas superiores del cerramiento del Retablo, con Colgantes de racimos, y Espigas de bronze dorado, que hazen hermosa composicion.

A mas destes Ornamentos, que engrandecen la obra, ay en el Friso principal hermosas Cartelas de bronze dorado à fuego; y en otros Frisos menores, y Angulos, y Planos de su Arquitectura, se ven Rosetas

del mismo dorado metal, Almendrillas, Hojas, Cestoncillos, á medidas distancias, y correspondencias, que le dàn notable belleza. Y vltimamente, desde el Altar, vestido del Frontal rico de que hicimos memoria en la Noticia pasada, hasta la altura, y vuelta de la Bobeda; y desde vn lado à otro, por lo ancho, haze vn objeto de tan bien organizados miembros, compartidos, y ennoblecidos de materiales tan preciosos; tan resplandecientes, con el clarissimo pulimento de los Jaspes, y Marmoles, con las ricas luzes de los dorados bronzes, y de las finas Piedras de la Custodia, y diáfanos Cristales, que la circundan, que con razon se puede dezir, es vn milagro de la Arquitectura dentro de aquel milagro del Mundo, consagrado al milagro del Cielo<sup>2337</sup>, que se venera en la Santa Forma; como con letras de oro lo significa vna [p. 10] vna inscripcion, en la Tarjeta del Frontis, en lo alto de la Capilla, y Retablo, que acompañan dos Niños hermosos, diziendo:

*En Magni Operis Miraculum*

*Intra Miraculum Mundi*

*Coeli Miraculo Consecratum.*

Para mas veneracion de tan Celestial prenda del amor Divino, en lugar de Cortinas, que se tirassen para cerrar, ò descubrir la Capilla, se dispuso vna Pintura excelente, de alto de mas de seis varas, y de ancho el de la Capilla misma, que es de tres; à quien sirven de bellos<sup>2338</sup>, y nobles Marcos las Pilastras hermosas, y Machones, que la forman, en tal disposicion, que puede baxarse suavemente, y esconderse quando ha de descubrirse, y bolverse à su lugar quando ha de cerrarse.

Propone á la vista esta Pintura, vna bien delineada Perspectiva; que como en los Espejos grandes se ven las sombras, y especies de lo que se les pone delante, se vè en ella todo el largo, y ancho de la Sacristia donde esta, con sus Ventanas, Pinturas, y Adornos, y la buelta de su curiosa Bobeda; de modo, que haze parecer la pieça de mayor longitud, que la que tiene. Está pintado en ella, el Concurso, y Procession gravissima, y ostentosa, que hubo, y se hizo en la primera Funcion, especialmente al llegar à la Sacristia. Al primer termino, se muestra à vn lado el Altar, con su adorno, y candeleros, y sobre la Grada alfombrada, el Prior Celebrante, que entonces era, acompañado de los Diaconos, y Ministros, teniendo en las manos la Custodia de la Forma Santa; como buuelto al Pueblo para echàr la bendicion. Al otro lado està el Rey nuestro Señor en Sitial rico, hincado de rodillas, con vela encendida en la mano; y detràs el sequito de Grandes, y Señores, que le siguieron en aquella ocasión. Luego en el segundo termino, y en los demas del Pavimento, se ven los Monges en sus dos líneas Processionales, y los Niños Seminarios con sus Roquetes, y Candeleros de plata; el Palio à vn lado, el Organillo de Carlos Quinto en medio, los Cantores al compás del Maestro de Capilla, cantando, y tocando variedad de instrumentos; y mucho mas à lo lexos en diminucion, otros personajes conocidos<sup>2339</sup>, mirando atentos este acto, con mucha propriedad en las

<sup>2337</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 124, omite: “milagro del Mundo, consagrado”, por lo que transcribe erróneamente: “es un milagro de la arquitectura, dentro de aquel milagro del cielo que se venera en la Santa Forma”.

<sup>2338</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 124, transcribe erróneamente: “velos”.

<sup>2339</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 124, transcribe erróneamente “desconocidos”.



habitudes, y movimientos. Son todos Retratos del natural quantos se ven, y el del Rey parecidissimo; que aun pintado haze respecto, y causa amor, y veneracion.

Al principio de la Pintura, como mas abaxo del Pavimento, están de espaldas, y de medio perfil, otros del Concurso, que hacen gran- de- **[p. 11]** demente para el desahogo de la obra; y no obran menor armonia en lo alto del aire al ambiente, y buelta de la Bobeda, vnas virtudes; y al arrimo de vnas Cortinas Carmesies, de muy natural imitacion, vnos Angeles bolando<sup>2340</sup>, con bellas posiciones; teniendo en las manos en vna Cartela á lo largo, vna Inscpcion, que dize: *Regalis Mensa praebebit delitias Regibus*. Esta Real Mesa, y Divina, dará delicias à los Reyes: que es dezir, que no ay delicias para los Reyes, como las que en la Real Mesa de Dios comunica el Pan de los Angeles. Es obra, à la verdad, de gran destreza, y arte, de bellos coloridos, y efectos<sup>2341</sup>, en que su Autor, que fue Claudio Coello, Pintor de Camara de su Magestad, mostro muy bien lo estudioso, y adelantado de su ingenio en el Arte. Cerrada la Capilla con esta Cortina Real, que assi se puede llamar este Quadro, substituye con mucha perfeccion lo que oculta; viendose en èl, aunque pintada, la Santa Forma, y quedando con su hermosa variedad el Retablo, con nuevo adorno, igual à los mas esclarecidos, que le ennoblecen.

#### NOTICIA CUARTA.

##### *DE LA FABRICA DEL CAMARIN.*

ACABADA Assi la Fabrica admirable del Retablo, no lo quedò menos la del Camarin, que se vè entrando por las dos Puertas de vno, y otro lado del Altar. Es pieça Real, formada toda de correspondientes líneas, y materiales de Marmoles de San Pablo, Jaspes de Tortosa, y dorados bronzes demolido á fuego. Dieronle de ancho, de maciço à maciço, diez pies; de alto, hasta el Cornisamento, veinte y vno y medio. Desde el Cornisamento à la Corona de la Capilla por arista, cinco. De largo, treinta y dos y medio. Tiene dos Ventanas al Jardin de Oriente, vna à lo alto, y otra abaxo, que dàn mucha luz à estas distancias. Los Pedestales resaltados, y Pilastras de Marmoles, y Jaspes, en debida proporcion, y compartimiento, correspondiendose la de vn lado, y otro, suben iguales á sustentar la Cornisa, que dà vuelta al contorno donde tienen su origen los Arcos, y la buelta airosa de la Bobeda en competente altura. El hueco, que ay de Pilastras á Pilastras, visten hermosos chapados de Jaspe finissimo de Tortosa, cuyo pulimento, los haze parecer Cristales, con variedad de colores; y sobre ellos hasta el Cornisamento, entre puntas de Diamante, ay dos Requadros resaltados de Marmol, de igual lucimiento, con sus encaxamientos de Jaspe. Entre las Pilastras de en medio, que distan vna de otra nueve pies, sobre el chapado de Jaspe, se ve vn Floron grande, y bello, **[p. 12]** bello, de ocho pies de Diametro; cuyas variadas hojas salen del centro á la circunferencia chapadas de Marmoles, y Jaspes de muchos colores, blancos, colorados, pardos; que quando se baxa el quadro del Retablo, se alcança à ver desde la Sacristia por lo transparente de la Capilla, y tambien otro menor sobre la Cornisa, causando maravilloso objeto. El Friso de Marmol sobre las Pilastras,

<sup>2340</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 125, transcribe erróneamente: "velando".

<sup>2341</sup> En el manuscrito: "afectos" (J.II.3, fol. 249 vº). *Idem*. MEDIAVILLA, 1962, p. 126.

se adorna de Modillones de Jaspe, de dos en dos; y en los Planos, ò Metopas, que ay de vnos á otros, son Cartelas, y Rosetas de bronze dorado á fuego, por todo el contorno de la Pieça.

La Bobeda consta de la Capilla por Arista entre los Arcos; y de dos Lunetos refageados, que la tienen en medio, que terminan el largo de su buelta, con grande perfeccion en las faxas, requadros, y labores de Marmoles, y Jaspes de gran fineza. Pero la tiene mayor la Capilla por Arista, por los exquisitos cortes de la Arquitectura, y rara inventiva de su concabo, diferenciado, y compartido de lineas, y faxas, que descenden de la Clave, formadas de diversos coloridos Marmoles, semejantes à los del Floron de abaxo; aunque ventajosos en la destreza de la execucion. Aumenta la hermosura desta Capilla otro Floron de bronze dorado, que tiene en la Clave, del qual pende vna Araña grande, sin igual en la riqueza, y arte. Es de plata sobredorada, y de labor, que parece de manos de Angeles. Las filigranas de plata blanca, flores, y piedras preciosas, que la adornan, y enriquecen, son muchas; y vestidas de este mismo trage, seis Cornucopias en su Cerco iguales, nacidas de vn Globo de plata sobredorada, que tiene en medio, aun sin necessidad de las luzes brillan, y resplandecen con admiracion. Los Colgantes, y Frutas, que con el mismo valor la circundan, pendiente algo mas abaxo la Mançana en que remata, la dån muy gracioso aspecto. Tienen la asida en lo alto las dos Aguilas del Imperio con sola vna Corona de oro; toda ella digna de tales dueños, y de tal lugar; debida à la devocion de la Serenissima Reina Madre nuestra Señora, que yà que no pudo venir a la Funcion, como parece estaba determinado, la presento al Rey su amado Hijo, para entrar à la parte en su exemplar, y poderoso empeño. Viene à estar esta preciosa Araña, en medio del Camarin, enfrente de la Capilla de la Santa Forma. A vn lado estàn las Ventanas baxa, y alta, al Oriente. A la de abaxo, corresponde al otro lado vna Puerta de la misma traza, y adorno, que las de afuera; y encima de ella, à medida altura, està vna Tribuna para estàr, y orar sus Magestades, la qual tiene el antepecho de Marmol, al ancho del Camarin, sobre quatro Pilastras de Jaspe; y de vna à otra, Baraustres de bronze dorado à fuego; y en lo alto, quatro Jarroncillos del mismo metal luciente, à plomo de las quatro Pilastras. El [p. 13] El Solado es de ocho pies en quadro, formado de Marmoles, y Jaspes de diversos colores, que ofrecen el piso, como de vn ameno Jardin. Enfrente del antepecho desta Tribuna, se vè vn Nicho de Marmol de alto de seis pies, y quatro de ancho, cuyo encaxamiento remata vna bien formada Concha. En este Nicho està vn Templete de riquissima, y bella graciosidad, que puede muy bien llamarse Perla de tal Concha: tiene tres pies de ancho, y cinco, y algo mas de alto. El Podio es de Lapis-Laçule, con embutidos de Agata de diversos colores. Las Columnillas, que son quatro, son de Diaspero hermosissimas, y las Pilastras de Lapis Laçule. Entre las dos de en medio, por vn vidrio cristalino se dexa ver vna Reliquia de Santa Constancia Virgen, y Martir; y arriba se haze vna Capilla, donde està la Anunciata, nuestra Señora, y el Angel; y en lo mas elevado, con muchos resplandores, el Espiritu Santo en forma de Paloma, todo de plata blanca, de Celestial hechura. Sobre la Capilla, en vna Plancha, se vè el Padre Eterno, acompañado de Serafines, y Angeles, cincelados en el mismo blanco, y precioso metal; y luego se sigue el Frontis, y Copulilla de Lapis Laçule, con adornos de Angelillos, que rematan la altura. Los intercolumnios, son tambien

de Lapis Laçule, y Chapadas, y Agatas; y de toda esta Fabrica, guarnecida de Hebano, en sus filetes<sup>2342</sup>, y cortes, haze bellissimo efecto. Sustentan la quatro Serafines, que la sirven à los pies con duplicadas alas; que por el Misterio tan alto, y por lo summo de su belleza, y riqueza, fue bien ponerla sobre alas de Serafines.

A este Nicho corresponde à la Ventana alta del otro lado del Jardin al Oriente, debaxo de ella, otro antepecho arrimado, con sus quatro Pilastras de Marmol, y Baraustres de bronze dorado, y Jarroncillos, à imitacion del de la Tribuna. Al pie de vno, y otro, en vna faxa de Marmol de San Pablo, està dos Anagramas à la Santa Forma con letras de Oro, incluyendo en cada vna, el Nombre de CARLOS, que ofrece estos Cultos, y riquezas, à la luz que se esconde e su misterioso Candor.

Y dize la vna:

*Candor hic Adest Rutilans, Lucis Occultae Synaxis.*

Y la otra:

*Cui Austriae Rex pius, Laudes Opesque Sancit.*

Mas abaxo, en el plano de dos Tempanillos, que se corresponden à vn lado, y à otro, està las Armas Reales de bronze dorado demolido à fuego. El Pavimento, o Solado de todo el Camarin, con repartidos Flo- [p. 14] Florones<sup>2343</sup> distantes, y con Algedreçadas piedras en quadrado<sup>2344</sup>, que los adornan de Marmoles de diferentes colores, es à lo largo como vna Alfombra, en quien la Arquitectura imita lo curioso, y laboreado de las mas preciosas. Corresponde aqui otro Altar al de la Sacristia, con igual hermosura, y altura; si bien el Frontal deste, assi el campo, como las caidas, y frontaleras, son de bronze dorado à fuego, cinceladas en el Historias Divinas con grande acierto. Las Gradas de vno, y otro Altar, se corresponden iguales en la belleza de los Marmoles, que las forman; y sobre la Mesa deste Altar del Camarin, se levanta dentro vna Gradilla de Marmol de San Pablo, con taloncillos de bronze dorado, hasta tocar en el plano en que assienta la Custodia de la Forma Santa.

Percibese desde aqui mas bien el grueso de los lados de la Capilla transparente, que es de vara, y media; y el alto del Arco, ò Arcon engauchido, que la remata, con mayor altura, que por la Sacristia; obra difícil en la Arquitectura, aqui con gran<sup>2345</sup> destreza executada, en Jaspes refaxados de Marmol, que dàn la buelta baxando por vno, y otro lado, con singular arte, y disposición. Cierrase aqui la Capilla con vna gran Cortina de seda encarnada, y las Ventanas, y el Nicho con otras semejantes en el color: Para estos Altares, hizo su Magestad traer de Sicilia quantas alhajas son menester en sus Mesas, y Aras, al celebrar los Santos Sacrificios de la Missa; Cruces, Calizes, Hostiarios, Palabras de Consagracion, Missales, Atriles, Candeleros, Ramilletes, Vinageras, Platos, Evangelios vltimos; y todo duplicado de plata de plata

<sup>2342</sup> En el manuscrito: "en sus siete filetes [...]" (J.II.3., fol. 251). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 128.

<sup>2343</sup> En el manuscrito falta: "Florones" (J.II.3., fol. 251vº). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 128.

<sup>2344</sup> En el manuscrito: "quadro" (J.II.3., fol. 251vº). MEDIAVILLA, 1962, p. 128, transcribe "cuatro".

<sup>2345</sup> En el manuscrito: "singular destreza" (J.II.3., fol. 252). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 129.

sobredorada, y adorno de Filigranas, y perlas preciosas, de hermosissima hechura, que es vn thesoro de incomparable valor.

Con esto, assi como los Altares se corresponden maravillosamente en la compostura y ornato, se corresponden tambien lo interior, y exterior de la Fabrica; de modo, que no ay cosa en ella, que no este respirando Magestad desde el Pavimento à la altura, pudiendose dezir, que si antes la Sacristia en largo, y ancho, con el adorno de tan valientes Pinturas originales, y Espejos clarissimos, que la hermosean, y con la variedad de los Frutescos de su Bobeda, à que corresponden en el solado pulidos Marmoles con labores diferentes, ilustrada toda con luzes del Oriente por su bien compartido Ventanaje, teniendo mucho que ver, y admirar: con todo ello, acrecentada aora con tan nueva Fabrica magestuosa, ostentosa y rica; ni ay mas que admirar, ni ay mas que ver. Debese lo traçado de la Fabrica muy principalmente à la buena eleccion de Joseph del Olmo, Maestro Mayor de las Obras Reales; y lo tocante á los bronzes; á Don Francisco Philipi Italiano, Ayuda de la Furriela, y Relogero de Palacio; cuyo acierto de vno, y otro, [p. 15] otro, y de los Maestros, y Oficiales Lapidarios, que concurrieron à su execucion, es digno de toda alabança.

#### NOTICIA QVINTA.

##### *DE LA IORNADA DE SVS MAGESTADES*

##### *al Escorial.*

TVvo Su complemento la referida Fabrica, este año pasado de 1690. y oyo la noticia su Magestad de averse ya concludido, con muy singular agrado<sup>2346</sup>; que si le avia tenido grande con la ocasion de la alegria vniversal de dos Mundos, por su deseado, Real, y felicissimo Casamiento, celebrado este mismo año; y con el incomparable, grandioso, y dignissimo recebimiento, que se hizo en la Corte, dos días antes del Corpus, à la Serenissima Reina nuestra Señora Doña MARIANA DE NEVBURG, Princesa Palatina del Rin: No le esperaba tener menor en la Celebridad de la nueva Colocacion de la Santa Forma, à cuyo fin avia ordenado se erigiesse Tabernaculo de tan soberana Grandeza; que lo que se ha referido, y se puede referir del, siempre es, y será menos de lo que es.

Determino, pues, su Magestad hazer jornada al Escorial, entrado el Otoño, con la Reina Reinante nuestra Señora, y la Reina Madre, aunque llegando el dia, se viò no podria seguir à sus amados Hijos, reçelando mudança en su estimabilissima salud, por la diferencia del temperamento de aquel Real Sitio. Partieron sus Magestades para el, con grande acompañamiento de su Real Casa, y Corte; à los diez y ocho del mes de Octubre, dia en que celebrava la Iglesia la Commemoracion del glorioso Evangelista San Lucas, en el qual fue confirmada la Orden del Maximo Doctor de la Iglesia San Geronimo, de España, por el Papa Gregorio XI. trecientos y veinte y siete años avia. Esperavan los Monges de su Profession, en aquella Maravilla del Mundo, como à Patronos de la Religion, à sus Magestades; (favorecida desde su principio de sus gloriosos Antecessores, como nacida en su Palacio) y especialmente de aquella Real Casa, y

---

<sup>2346</sup> En el manuscrito: "con mucho, y singular agrado [...]" (J.II.3., fol. 252 vº). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 129.

Monasterio, sin igual en el Orbe, para poner à sus Reales pies su reconocido agradecimiento, y el deseo que tenían del feliz complemento de tan Catholica Funcion. A la mitad de la tarde, llegaron sus Magestades al Parque ameno de la Fresneda, media legua distante, donde estuvieron algunas horas hasta ponerse el Sol. Despues al acercarse mas al Monasterio, entrada yà la noche, por ser el primer passo de la Funcion, y la primera vez, que entrava la Reina en èl, estava yà el Edificio cercado de lumi- narias [p. 16] narias por los antepechos de las dilatas Plaças, y Lonjas, que le cicundan, que despejavan las obscuridades de la noche; y por lo interior, hecho vn retrato del Cielo, distribuidas treinta y seis mil luzes por el numeroso Ventanaje del Portico, y por toda la gran Fabrica del Templo, desde el Pavimento á la altura, con admirable correspondencia en los Pedestales, Basas, Capiteles, Balcones, Varandas, y Cornisamentos de su elevada, y anchurosa capacidad, y en el Coro, y Capilla Mayor; de suerte, que siguiendo iguales las líneas de la Arquitectura, siendo de orden Dorico, le hazian parecer de orden Composito, de superior inventiva, y belleza; porque ajustado el adorno de las luzes, á la misma proporcion de las partes, siendo el Edificio sin igual en el Mundo, lo era tambien el adorno, pareciendo<sup>2347</sup> que para celebrar la Translacion à que venian nuestros Reyes, siguiendo la Estrella de su devocion, se avian adelantado à trasladarse à èl, las Estrellas del Firmamento. Acompañavan à esta vista<sup>2348</sup>, las consonantes, y bien templadas voces del Organo de las Campanillas, que desde las altas Torres, recreando los oídos, estendian su armonia hasta los cercanos Montes, como lo manifestavan los ecos.

Llegaron sus Magestades con Regio acompañamiento; y entrando por la puerta principal del Portico, en cuya estendida, y Real Plaça, esperavan afectuosas las tres Comunidades, del Convento, Colegio, y Seminario en Procession: recibieron agua bendita, y adoraron la Cruz, que tenia alli en las manos el Prior Celebrante con sus acompañados, vestidos de ricas Capas. Començose el Te Deum laudamus, y à grave passo, mirando con gusto la lucida composicion del Portico, llegaron al Templo, donde es cierto, que el gusto, en todos, se convirtiò en admiracion; porque el brillante de tantas cintas de luzes, que adornavan su gran Cuerpo, y el sonido de los Organos, que començaron à alternar sus voces con las de los Monges, que iban cantando las Divinas alabanças, no eran para menos, que para admirar, y suspender. La Capilla Mayor, especialmente en las Gradas, à vn lado, y à otro, en los Oratorios Reales, en el Altar, Custodia, y Retablo, hasta la altura, aventajada à todo en lo lucido del ornato, dando à ver à lo que puede llegar lo Magestuoso, y bello en la tierra. Estava alli en la Custodia<sup>2349</sup> depositada, como se ha dicho, la Forma Santa, rara prenda del Señor de los Señores Sacramentado; motivo principal desta jornada de sus Magestades, y de estos lucimientos, y Divinas alabanças; y llegando à vn Sital prevenido cerca de las Gradas, hincadas las rodillas, y à su imitacion todos, la adoraron hasta concluir el Te Deum laudamus. Cantó el Prior en el Altar las Oraciones, que el Ritual Romano dispone; y se dio sin à este Acto, o por mejor dezir, à este celebre prin- [p. 17] principio, de lo que venia à obrar el culto de tan Catolicas Magestades, para gloria, honor, y desagravio de prenda tan Divina. Los de su Real sequito, y

<sup>2347</sup> En el manuscrito: "parecido" (J.II.3., fol. 253 vº). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 131.

<sup>2348</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 131, transcribe erróneamente: "visita".

<sup>2349</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 131, omite: "Custodia".

acompañamiento en esta ocasion, fueron muchos Grandes Señores, Señoras, y Cavalleros. El Conde Estable de Castilla, Mayordomo Mayor del Rey; el Marquès de la Laguna, Mayordomo Mayor de la Reina; la Duquesa de Alburquerque, Camarera Mayor; las Damas de la Reina, y Señoras de Honor; el Duque del Infantado, y Pastrana, Montero Mayor, y Sumiller de Corps del Rey; el Conde de Baños, su Cavalleriço primero<sup>2350</sup>; Gentilshombres de Camara, el Conde de Benavente, el Conde de Melgar, el Marquès de Quintana, y Monte-Alegre, Capitan de la Guarda, con otros muchos de sus Reales Casas, y Corte.

Conociòse en sus Magestades el gozo con que miravan la exornacion luciente de aquel Maravilloso Templo, entonces todo ardores; que si los Griegos llamavan Pyritis à las piedras, que golpeadas despiden fuego, parecía, que en esta ocasión al golpe de las alegrías, las piedras de su formación brotaban Centellas por todas partes, multiplicando llamas, y ordenadas hogueras, que traian à la memoria lo que dixo el Poeta: *Innumeras extruxere Pyras*; ò que eran numerosas teas, ò Fasces ardientes, con que celebrava la Nupcial vnion de dos voluntades de tan soberana esfera, conformes alli en el afecto Real con que venian à ofrecer à Dios el Trono de mayor Grandeza. Ordenò el Rey nuestro Señor, que se quedassen dispuestos como estaban los vasos de las luzes de la Capilla Mayor, para la noche antes de la Translacion, en que se bolverian à encender.

#### NOTICIA SEXTA.

#### DE CÓMO SE CELEBRARON LAS VISPERAS

##### *de la Traslacion.*

Los Dias siguientes à esta entrada, vieron, y adoraron sus Magestades<sup>2351</sup> la Santa Forma en el Sagrario privativamente. Vieron tambien la Fabrica del Retablo, Transparente, y Camarin, en el Altar de la Sacristia, donde avia de colocarse. Viò la Reina nuestra Señora con sus Damas, todas las Reliquias, y Grandezas de aquella Real Casa. Mandò el Rey viniesse para celebrar la Fiesta, toda su Capilla Real<sup>2352</sup>: en el interin se entretuvo en la Caça por las tardes; no olvidando por las mañanas el blanco Celestial à que tirava su devocion. Vinieron quarenta Cantores con mucho numero de instrumentos Musicos. Hizieronse otras prevenciones, y llegando la festividad de los San- [p. 18] Santos Apostoles San Simon, y Judas, que fue Sabado, dia de descanso, en que se contavan veinte y ocho de Octubre; y dia en que la Reina nuestra Señora cumplia años de su floreciente edad, dispuso el Rey, que este fuesse la vispera de la Traslacion; y el Domingo siguiente, la Fiesta: sin duda deseando, que los aumentasse felizes el Señor de los Señores, como lo aumentava admirables en la rara duración de la Forma Santa.

Estuvo este dia desde la Missa Mayor descubierto el SANTISSIMO SACRAMENTO hasta la noche. Fueron en el muy pocas las horas en que no se oyessen Divinas alabanças; vnas, al Canto Llano de los Monges; otras, al de la Capilla Real de los Musicos en diferentes Coros. Assistieron sus Magestades à la Missa en los Oratorios. Los Grandes, y Señores; vnos en el Coro, otros en la Iglesia; cuya gran capacidad

<sup>2350</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 132, omite: “el Conde de Baños, su Cavalleriço primero”.

<sup>2351</sup> En el manuscrito falta: “sus Magestades” (J.II.3., fol 254 vº). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 132.

<sup>2352</sup> En el manuscrito falta: “Real” (J.II.3., fol 254 vº). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 132.

llenava gran multitud de gente, que avia juntado la fama desta Celebridad. Todo era suspension en todos; y todo devocion afectuosa, pidiendo el Rey de los siglos, la felicidad de tan Reales años, y las consecuencias en ellos, que desea la Monarquia, y el Mundo, para mayor gozo, y alegria de la Christiandad.

A la tarde se junto à este passo, como estava dispuesto, el celebrar las Visperas de la Translacion. A ellas assistieron sus Magestades en vn Balcon del Coro, à lo alto. Celebraron con solemnidad, y Musica incomparable, à siete Coros, à lo alto. Celebraronse con solemnidad, y Musica incomparable, à siete Coro, con rara diversidad de instrumentos. Cantaronse tambien<sup>2353</sup> consecutivamente las Completas: en el interin se encendieron las Luminarias de la Capilla Mayor, como lo avia ordenado su Magestad; con que bolvió à ser Cielo estrellado el Templo, como lo era entonces en armonias Celestiales.

Acabadas las Completas, baxaron las Comunidades à la Nave principal de la iglesia, à encerrar el SANTISSIMO SACRAMENTO; donde en dos largas filas, que llegavan desde las rejas de la entrada, hasta las Gradas de la Capilla Mayor, con velas encendidas en las manos, y la Capilla Real en medio, repartida en diferentes Coros, formaron vna estremada<sup>2354</sup> vista. Pusieronse sus Magestades arriba en la varanda del Coro, para este acto; y las Damas, y Señores á competente distancia. Los Organos no cessaron de tocarse hasta estar assi dispuestos; y el Prior Celebrante en el Altar, con sus acompañados, vestidos de ricos Ornamentos. Hincaronse de rodillas todos; y cessando los Organos, començaron los de la Capilla Real con vn Villancico muy al misterio, y de mucha destreza, y gracia. Luego en acabandose, siguió à fabordon de todos, con el acompañamiento de Organos<sup>2355</sup>, y varios instrumentos, el *Lauda Hierusalem Dominum*, à cuyo lleno, ordenado de voces, y ecos, no hubo [p. 19] hubo quien no se suspendiesse. Duro el Salmo algun espacio, y la devocion quisiera durára mucho mas. Cantose inmediatamente el *Tantum ergo* con grandes armonias, que alegravan las Almas; y hechas en el Altar por el Celebrante las Ceremonias de la Santa Iglesia, y dichas las Oraciones, en que se pide à Dios la gracia de celebrarse dignamente en aquel Sagrado Misterio, y el fruto de la Redempcion para todos los que assi se celebraren, la salud, y larga vida de los Reyes, la paz de las Monarchias; poniendo entonces por intercessores á los Apostoles Santos; cuya fiesta se avia solemnizado; tomo en las manos la Custodia, y vuelto al Pueblo en el Altar, cantando los de la Capilla como vnos Angeles, el: O ADMIRABLE SACRAMENTO, echo à todos la bendición, y llevo al Señor a la Custodia, desde la qual el dia siguiente avia de salir à la Traslacion hasta la Sacristia.

Huvo despues aquella noche en los Jardines de Palacio muchas Luminarias; muchos Fuegos artificiales, y Invenciones de polvora, que con varias, y velozes llamas, dando á ver la hermosura de las flores en sus dilatados quadros, subían à disparar en el aire aquellas sus gustosas Artillerias, haciendo salvas numerosas al dia celebre, que se esperaba, en que la Flor del Campo, y Lilio de los Valles, avia de ser el objeto de los ardores Catholicos, de la devocion de sus Magestades, y de todos.

---

<sup>2353</sup> En el manuscrito falta: "tambien" (J.II.3., fol. 255). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 133.

<sup>2354</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 133, transcribe erróneamente: "extraña".

<sup>2355</sup> En el manuscrito, después de "Organos", añade: "comenzaron los de la Capilla RI. con vn villancico" (J.II.3., fol. 255 vº), y sigue: "y varios instrumentos [...]". *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 133.

## NOTICIA SEPTIMA.

### DEL COMPLEMENTO DE LA FVNCION.

VENIDO El dia deseado, que aun en el tiempo fue muy apacible, alegraron la mañana las Campanas del Organo, con muy sonoras diferencias; aviase yà cantado la Misa del Alba, que offician los Niños del Seminario; siendo en aquella hora como las avecillas, que son las primeras que cantan, y saludan al Sol. Siguiose luego la Missa de Prima, cantada, y oficiada por los Monges. Dixeronse las demàs horas Canonicas; y llegado el tiempo de celebrar la Missa Mayor, compvesta ya la Iglesia con preciosos Ornamentos, Luzes, y Ramilletes en los Altares, y señaladamente en el Altar Mayor, y Capilla: y á su imitacion, en la Sacristia, que todo estaba hecho vn Cielo, tocando en las Torres las Campanas, fue innumerable la Gente, que se juntò al oirlas. Pusieronse en la Nave principal, del orden del Rey, quatro Coros de Cantores de su Real Capilla; y arriba en el Coro de los Monges, otros quatro; dos á la Varanda, y dos á los Organos, con va- [p. 20] variedad de instrumentos; y contando<sup>2356</sup> tambien el de la Comunidad gravissima, que yà avia entrado à ocupar sus Sillas, venian à ser nueve; que segun el magnánimo zelo de su Magestad, en ocasion semejante, parece quiso fuessen nueve los Coros, à imitacion de los de los Angeles; y assi sucedio à la verdad, con gran semejança en el efecto. Salieron sus Magestades à los Oratorios de su Palacio, que salen à la Capilla Mayor, y los Grandes à la Iglesia, y al Coro, al tiempo, que por su orden, sonavan en proporcion sonora, alegres, y suaves instrumentos. Cessando estos, començaron el *Introito* de la Missa los Monges, y subiò al Altar el Prior Celebrante, con los Diaconos, Acolitos, y Turibularios, quedandose a las Gradass los Niños Seminarios, que vestidos sus Roquetes, avian venido acompañandolos desde la Sacristia. Dicha la Confession, entrò à besar la Mesa del Altar, y subio con los Diaconos al Sagrario à sacar la Santa, y Miraculosa Forma en su Custodia; à cuya vista, al salir, se lleno todo el Concurso de vn alborozo Celestial, rindiendola adoraciones con singularissima terneza: Estuvo en el Altar todo el tiempo de la Missa, en vn hermoso Dosel, que avia labrado con sus manos la Reina Madre nuestra Señora Doña MARIANA DE AVSTRIA, que en la disposicion, y Grandeza, dava à conocer ser de tales manos. Al cantar el Celebrante en la Missa la *Gloria inexcelsis Deo*, pareciò, que toda ella se avia entrado, y se gozava en aquel Templo, segun resonaron en su capacidad, y en sus Bobedas, las armonias de los ecos, de las voces, y de los instrumentos, prosiguiendo aquel misterioso Epilogo de las alabanças de Dios. Yà vn Verso en la Nave principal, ya otro en la varanda del Coro, yà en los Organos; vnos acompañados de las Harpas nobles, otros de los Violines gustosos; en vna parte se oía el Archilaud sonoro, en otra alentados Clarines: à que respondia el Coro de otros instrumentos diferentes; y quando se juntavan todos, como fue el cantar: *Gratias agimus tibi propter magnam tuam*; y despues en otras ocasiones de la Missa, como fue en el Credo al *Incarnatus*, en el Prefacio à los *Sanctus*, y despues al *Benedictus*<sup>2357</sup>, y al *Agnus Dei*, no es decible la suspension gozosa, que se sentia en todos, y el efecto Celestial, que discurria en los coraçones. A este modo procediò

<sup>2356</sup> En el manuscrito: "cantando" (J.II.3., fol. 256). *Idem*. MEDIAVILLA, 1962, p. 135.

<sup>2357</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 135, omite: "[...] en el Prefacio à los *Sanctus*, y despues al *Benedictus* [...]".



la Musica, y la Celebridad de tan Santo<sup>2358</sup> Sacrificio, hasta lo vltimo; en<sup>2359</sup> que se vio, que si por su infinito valor, es lo mas que se puede ofrecer<sup>2360</sup> de parte de los hombres, á gloria, y honra de Dios, en semejantes Funciones de su Desagravio; correspondieron las circunstancias, desuerte, que lo Devoto, lo Festivo, el Culto, la Magestad, el Lucimiento, y Grandeza, no parece pudieron llegar à mas.

La [p. 21] La Procession, que consiguientemente se hizo, fue gravissima, Regia, Noble, Religiosa, y digna de ser Coronacion de tanta obra, y de tan Real empeño.

Acabada la Missa, se començó con vn Villancico admirable. A esse tiempo baxò su Magestad à la Procession, con el acompañamiento de los Grandes, y Gentilshombres de su sequito, puestos yà los Monges en su orden en la Nave principal del Templo, con velas encendidas en las manos; y los Niños del Colegio con quarenta Candeleros de plata, para ir ante la Santa Forma. Al baxarla en su Custodia el Celebrante, y ponerse debaxo del Palio, cuyas Varas llevaban ocho Monges vestidos de ricas Capas, se movieron todos à grave passo, diferenciando los Canticos con alegres voces. Iba su Magestad junto al Palio, siguiendo el Norte de su Culto, llevando en la mano vna Antorcha; y segun lo manifestava el agrado, mucho fuego de amor en su Real pecho. Seguianle los Grandes, y Señores, imitando fervorosos<sup>2361</sup> su exemplar zelo, con velas tambien encendidas en las manos. La Reina lo mirava todo desde la varanda del Coro, acompañada de la Camarera Mayor, y sus Damas, y Señoras de Honor. Iban los Turibularios esparciendo aromas por el Templo. Los del numeroso Concurso, al passar la Santa Forma, la miravan, y admiravan<sup>2362</sup> rendidos, con devocion, y ternura. En algunos, eran lagrimas, las que ofrecian à su veneracion, viendo en su Candidez las roturas; y las señales de la Sangre miraculosa, que ocasionò la temeridad sacrílega. En otros, eran aplausos amorosos, ponderando lo permanente de su maravillosa integridad, vencedora de los siglos, à pesar de las impiedades; y de todos se llevaba tras si los afectos rendidos, dexando suavemente heridas las voluntades.

Salio de la Iglesia la Procession al Claustro principal, que es el mayor, y mas Regio, que se conoce en el Orbe, adornado todo de Pinturas grandes, al fresco, y al olio, desde su fundacion; en las quales se representan los Misterios de la Vida de nuestro Redemptor, y de MARIA Santissima su Madre, con toda la perfeccion del arte, que parecia, que vivas, hazian en esta ocasion alegre pompa à<sup>2363</sup> la Fiesta; como tambien el Jardin; que tiene en medio el Claustro. En sus angulos distantes, estavan formados diversos Altares, de mucho aliño, y florido, y luciente adorno, y al llegar el Celebrante à cada vno, puesta la Custodia de la Forma Santa sobre la Ara; se cantavan Villancicos muy alegres, y festivos: que al passo, que regalaban al oído con la armonia, daban consuelo al coraçon con<sup>2364</sup> el concepto. Huvo tantos bellos Villancicos, como Altares; y [p. 22] y al caminar de vnos a otros, dando espaciosa buelta al Claustro, eran

<sup>2358</sup> En el manuscrito: “de tanto sacrificio [...]” (J.II.3., fol. 257). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 135.

<sup>2359</sup> En el manuscrito falta: “en” (J.II.3., fol. 257). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 135.

<sup>2360</sup> En el manuscrito: “hazer, y ofrezar [...]” (J.II.3., fol. 257). MEDIAVILLA, 1962, p. 135, solamente transcribe: “hacer”.

<sup>2361</sup> En el manuscrito falta: “fervorosos” (J.II.3., fol. 257). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 136.

<sup>2362</sup> En el manuscrito falta: “y admiravan” (J.II.3., fol. 257 vº). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 136.

<sup>2363</sup> En el manuscrito falta: “à” (J.II.3., fol. 257 vº). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 136.

<sup>2364</sup> En el manuscrito falta: “con” (J.II.3., fol. 258). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 136.

Himnos, y Psalmos de suspension, los que resonavan en sus Ambitos, acompañadas las voces con los instrumentos Musicos: y muy especialmente con el Organo portatil del Emperador Carlos Quinto, todo de plata, y de suavissimos registros, y preciosas consonancias. Desta suerte bolvieron à la Iglesia, donde à la reja, se canto en vn Altar hermoso el penultimo Villancico, que oyo la Reina desde el Coro con mucho agrado; y siguiéndose el Te Deum Laudamus, á cuyos versos respondían los Organos grandes, con crecidos llenos, guiaron desde la Nave principal, hazia la Sacristia: termino de tan ilustre movimiento, y cifra en su adorno, de todo lo que es imaginable en lo Magestuoso. Quando llegaron à ella, y entraron, que de luzes no ardian? Que de riquezas no componian su nuevo Altar? Descubierta la Custodia, claro el Transparente, hermoso el Caramin, brillantes las Piedras preciosas, los Jaspes, los Marmoles, los Bronzes, que vista no formavan? No ay en la tierra con que compararla. Mucho avia suspendido antes la Musica à todos<sup>2365</sup>, pero alli llego à su punto la suspension. Avia yà baxado la Reina nuestra Señora à la Sacristia, con su acompañamiento, al entrar la Procession. Llego el Palio cerca del Altar, y sus Magestades se hincaron de rodillas en las almohadas de vn Sitial al lado del Evangelio. Hizieron todos los de la Procession en sus lugares lo mismo. Començose el vltimo Villancico. Puso el Celebrante en el Altar la Forma Santa: Incensola con profunda humillacion, y reverencia, desde la Grada; ofreciendo en<sup>2366</sup> la significacion de aquellos Humos, y Aromas misteriosos, al Autor Divino de tan prodigiosa Maravilla, las fervorosas Oraciones, y Cultos de las mayores Magestades de la tierra, que la estavan adorando, gozosos de verla ya en el Trono, que avia deseado su Real zelo, para glorioso desagravio; y triunfo suyo<sup>2367</sup>, y confusion de los enemigos de la Fè. Es cierto, que en<sup>2368</sup> este passo hizo grande efecto la terneza en los coraçones de todos los del Concurso, considerando, y viendo tan al vivo en nuestros Reyes, lo representado con valentia en los Bronzes, Serafines; y Angeles, y los demás adornos de la Fabrica; los Leones de España, las Aguilas de Austria, dedicando al Cordero las Coronas de sus Imperios, los Laureles, las Palmas, y Victorias, conseguidas en su obsequio, con amor de Serafines, con espíritu de Angeles. Siguiose luego el cantar el *Tantum Ergo*, con grande armonia, y despues el dezir el Celebrante la Oracion vltima<sup>2369</sup>; y consiguien- [p. 23] guientemente el dar la bendicion à todos con la Custodia de la Forma Santa desde el Altar; y por vltimo, al ponerla, y colocarla en tan Glorioso Tabernaculo; repitiendo la Musica en el interin, el: O ADMIRABLE SACRAMENTO; cuyos suavissimos acentos, alentando la devocion, hizieron sentirse en las Almas mil efectos Celestiales. Asi acabò esta celebre Funcion; ocasionando en el Concurso, al retirarse gustosos sus Magestades à Palacio<sup>2370</sup>, muchas aclamaciones, y aplausos; muchos anuncios de su felicidad, en la vida, en la salud, en la sucession, en la paz, y aumento de sus Reinos, en lo victorioso, y triunfante de sus Armas; y sobre todo, en los bienes eternos.

<sup>2365</sup> En el manuscrito cambia el orden del adverbio “antes”: “Mucho auia suspendido la Musica a todos antes [...]” (J.II.3., fol. 258). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 137.

<sup>2366</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 137, transcribe erróneamente: “él”.

<sup>2367</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 137, omite: “para glorioso desagravio; y triunfo suyo [...]”.

<sup>2368</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 137, omite: “en [...]”.

<sup>2369</sup> MEDIAVILLA, 1962, p. 137, omite: “vltima [...]”.

<sup>2370</sup> En el manuscrito cambia el orden del adjetivo “gustosos”: “al retirarse sus Mag.<sup>des</sup>; gustosos a Palacio [...]” (J.II.3., fol. 258 vº). *Idem.* MEDIAVILLA, 1962, p. 137.

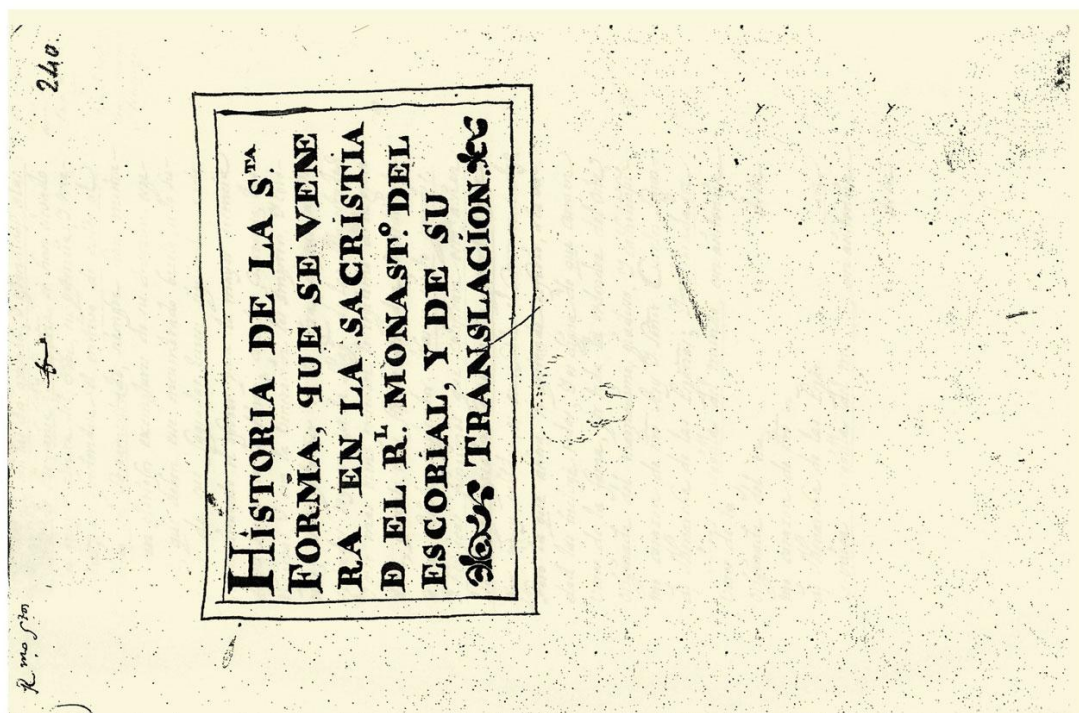
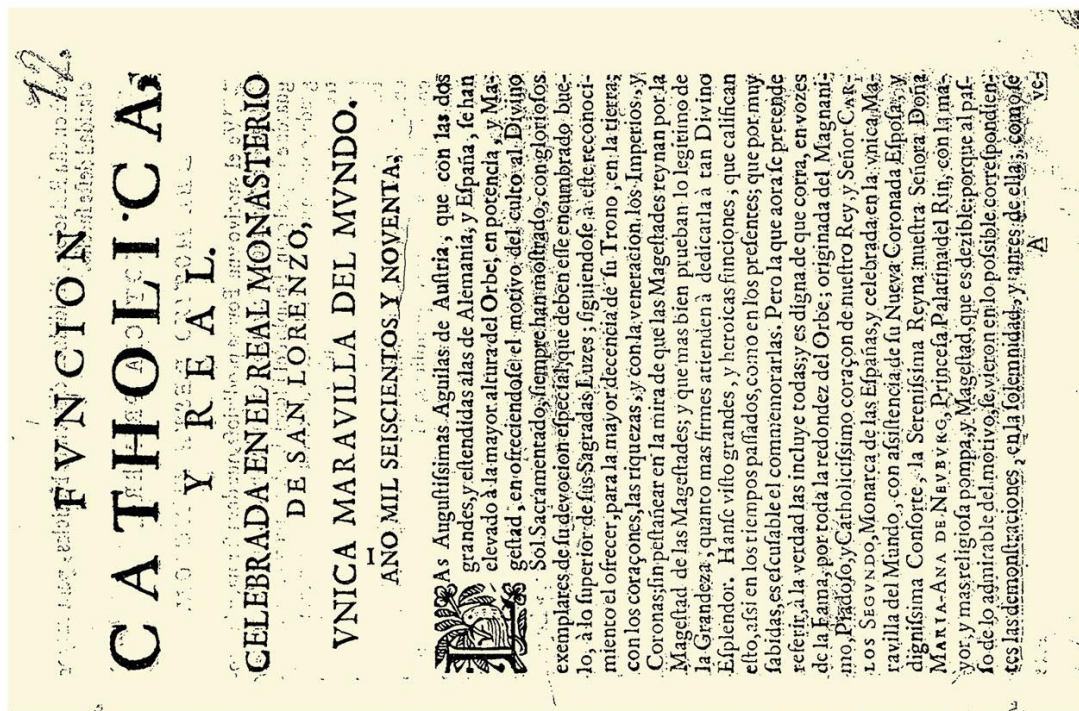


Figura 79: Arriba: primera página del impreso del padre Santos: *Fvncion Catholica*, RBMSL, 53-I-15(12). Debajo: portada del manuscrito *Historia de la Santa Forma*, RBMSL, J-II-3, fol. 240.

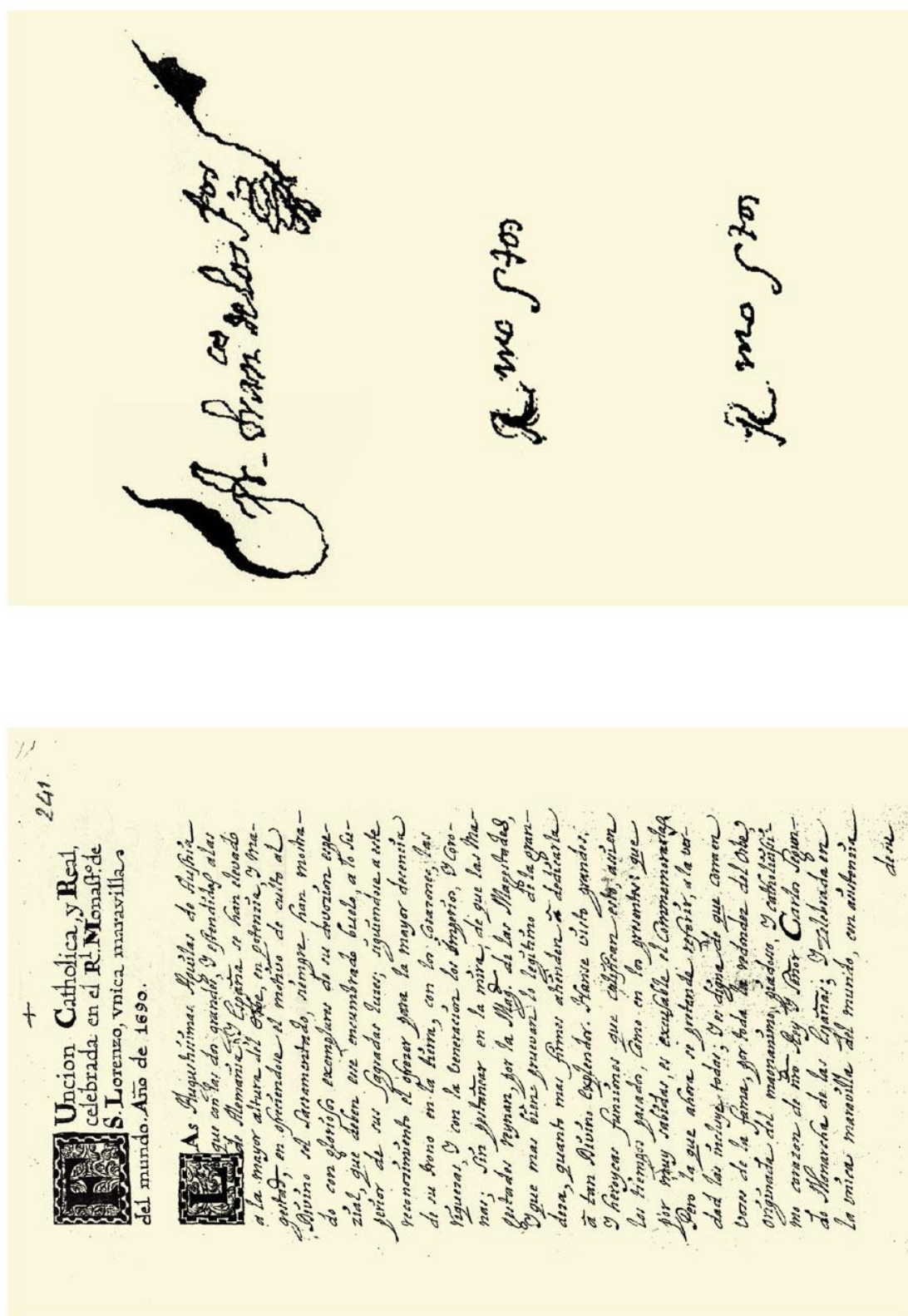
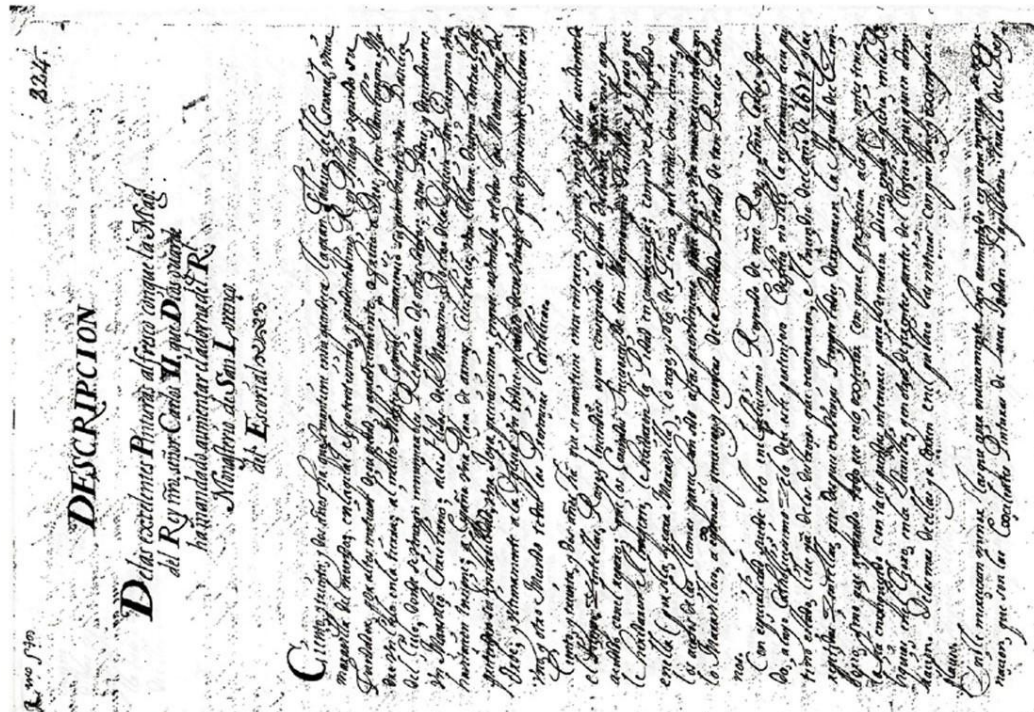


Figura 80: Arriba: firma y rúbrica autógrafa del padre Santos en el último folio del manuscrito *Descripción de las excelentes pinturas al fresco*, RBMSL, J-II-3, fol. 239. Supuestas firmas del padre Santos en el primer folio del mismo manuscrito y en el primero de *Historia de la Santa Forma*, RBMSL, J-II-3, fol. 240. Debajo, primer folio del manuscrito *Historia de la Santa Forma*, RBMSL, J-II-3, fol. 241.





1050

## VIII. AUTOS DE NAVIDAD DEL PADRE SANTOS.

---

[Biblioteca Nacional, Madrid, Mss. 16063]

[fol. 1]

*Auto yntitulado El mayor gozo del / hombre con su Loa.*

---

[fol. 2]

**Auto del mayor gozo del hombre / compuesto por Nuestro Reverendísimo Padre Maestro  
fray Francisco de los Santos / con su Loa; representose el año de 1654 Y el de [16]76 =**

---

### Personas

El Hombre.	El Cielo.
La Tierra.	Quatro pastores.
El Agua.	Hermosura.
El Ayre.	Tomico Botarga.
Perote Botarga.	Musica.

---

### Cantan dentro.

El mayor gozo del hombre  
que berse en su dicha trata  
no está donde los sentidos  
emplean torpes sus ansias.  
No ofrece el mundo ese gozo  
que está en esfera mas alta  
para quien son escalones  
la Tierra, el Ayre, y el Agua.

---

### Salen el Hombre y la Hermosura.

**Hermosura.**

¡Cómo ausente de mis brazos  
assi te bas! [De]tente aguarda.

**Hombre.**

¿Qué concertada armonia  
me abisa en sonoras pausas  
que no es el gozo mayor  
el que el ymperio me alcanza,  
de tanto mundo sujeto  
y monarchia postrada?  
Desde mi principio fui  
si bien de materia baja  
constituydo por rey  
del orbe, en quien se dilatan  
los asuntos de mi gozo  
tanto como mi esperança.  
¿Quien al hombre no se rinde?  
El hombre soy; ¿quién se escapa  
de la atencion de mi gusto  
entre quantos vida alcançan?  
¿Ó ya en la razon se eleben

[fol. 2 vº]

[fol. 3]

Ó ya en lo bruto se caygan?  
Mirado a qualquiera luz  
todo ese globo, ese mapa  
donde ciudades se erigen  
y probincias se lebanan  
rendido a mis combeniencias  
es de mi agrado la causa.  
No ay vizio *que* no me brinde  
al deleyte porque haga ~~la rason~~<sup>2371</sup>  
la rason, que lisonjera,  
tanto la salud alarga  
quanto en suabes echizos  
la conserba y la regala.  
Los tesoros, las riquezas,  
entretenimientos, galas,  
aplausos, famas, renombres,  
con sujecion a mis plantas  
me conocen dueño suyo  
pues esos ecos que cantan  
que ay otro gozo mayor  
que vibir en glorias tantas  
con tanto ymperio en los gustos  
no lo digan *que* se engañan  
ni me quiten mas el sueño;  
que este rato en que descansan  
los sentidos, es también  
parte del gozo que se ganan  
mis afectos, pues se goçan  
todo aquello en que se pasman  
Ó ya el sueño lo disponga  
Ó tu hermosura lo hagas.

Hermosura.

Buelbe otra bez al regazo  
que te da mi amor por cama.

Danse las manos

Musica .

Para, para,  
que esta noche otro gozo  
mayor te llama.

[fol. 3 vº]

Hombre.

¿Quien lo publica y lo dice?

Hermosura.

Los pastores son que andan  
repitiendo a voces rudas  
vnas coplillas fundadas  
en no se que pensamientos  
que alientan sus esperanzas  
á aguardar mayores gozos  
que aquellos que se derraman  
por el horbe que dominas.  
Y de suerte disparatan  
que las cantan muchas veces  
para diuertir sus ansias  
juzgando que an de cumplirse.

---

<sup>2371</sup> "~~la rason~~": tachacho

Hombre. No me espanto, que en cabañas  
viben; y al calor y al frío  
siguen obejas, y cabras,  
por los llanos y los montes.  
Y quién tales penas pasa  
cantando gozos futuros  
las limita ó las descansa

---

Salen Tomico, y Perote pastores graciosos.

Perote. Tomico cantemos mas  
porque nuestras voces vayan  
llenando el ayre de espumas  
[fol. 4] del chorro de la garganta.

Tomico. Cantemos muy en buen ora  
aunque tu voz es tan baja  
que parece segun suena  
que allá del bazo la sacas.

Hombre. Pastores cantad alegres,  
que el mejor plato del alma  
es la musica.

Hermosura. Cantad,  
y sea vna letra humana  
de las que al amor excitan  
y al gusto y deleyte llaman.  
Que de esas el hombre gusta.

Perote. ¡Ó hermosura, y como engañas!  
¿Pues no es mixor que cantemos  
las diuinas, que nos traygan  
a la memoria la dicha  
que aguardamos soberana?

Hombre. No, humanas quiero que sean.

Tomico. ¡Assi! pues atiende y calla. Destossese  
¿Quieres oyr el romance  
de esta base el aldeana?  
¿Ó entre los sueltos caballos?  
¿Ó el español con dos lanzas?  
¿Ó agora que estoy despacio  
[fol. 4 vº] Quiero templar mi guitarra?  
¿Ó el Çurdillo de la Costa?<sup>2372</sup>  
¿Ó asomate a esa ventana  
y despues a esse agujero  
cara de sarten quemada?  
¿Ó vn romanzito de estrújulos<sup>2373</sup>

---

<sup>2372</sup> El "Zurdillo de la Costa" es un afamado personaje de las jácaras, Vid. LAYNA RANZ, 1995, p. 121, nota 182; ALONSO VELOSO, 2005, p. 126.



con vn poquito de jacara  
con su La La La Li La  
aceytuna de Sebillla  
Fa La La Li Li Layla  
azeytuna sebillana?  
Elije lo que quisieres y beras:

Hombre. ¿Que?

Tomico. Cosas raras,  
porque de aquesto que [he] dicho  
no se ni entiendo palabra.

Hombre. Pues di el que supieres.

Perote. Yo si gustas de vna tonada  
de aquellas del tiempo antiguo  
are de la<sup>2374</sup> remembrança.

Hombre. Si alguna antigua cantays  
no sean de las que paran  
en decir *que* ay otro gozo  
mayor, que el que en dichas tantas  
[fol. 5 ] como las que tengo agora  
se puede esperar ó se alla  
porque no la puede aber.  
Como es posible que aya  
otro como el que en los brazos  
de la hermosura alla el alma.

Hermosura. Toda soy tuya, y despues  
de ser mi dueño, repara  
que lo eres también del orbe,  
y que a tu gusto postrada  
la tierra ofrece las selvas  
y los montes en que guarda  
el oro que te enriquece  
producido en sus entrañas  
a rayos del sol; que quiere  
mostrar con sus luces claras  
que está sujeto a tu imperio  
pues te sirve en lo que labra.  
El agua, entre sus cristales  
que oh ya en rayos se desatan  
Oh ya en arroyos que son  
ayrosas cintas de plata  
con que se aliña la tierra  
al vestirse de esmeralda:

[fol. 5 vº]  
te ofrece para el regalo  
peces que veloces nadan,  
y para el adorno perlas

---

<sup>2373</sup> "esdrújulos".

<sup>2374</sup> "della"

que en la concha de su nácar  
no vio, mirando a tu gusto  
desvelada, y bella el alba.  
Las aves todas, al ayre  
te dedica, que explayadas  
en su diáfano elemento  
o en dulces motetes cantan  
lisonjeándote el oydo  
o en la mesa te regalan.  
Después de esto las delicias  
que el sentido se arrebatan  
a cada paso las logras,  
por tuyas siempre las hallas;  
en músicas, en festejos,  
en los juegos, en la caza,  
en el amor, en el vicio,  
y al fin en todas las causas  
de quien puede provenir  
ésta bien aventuranza,  
que consiste en tanta unión  
de bienes, que humano alcanzas;  
Príncipe estás poseyendo,

[fol. 6]

y gozando estás Monarca.  
¿Pues que otro gozo ha de haber  
ygual al tuyo?

Tomico.

Zagala  
dígaselo a un personaje  
que por esos campos trata  
de volver la noche día.  
Que es el que las coplas manda  
cantar, que el responderá  
y la dejará pasmada.

Hermosura.

¡Pues que personaje es ese!  
por las señas de la capa  
yo dijera que era el cielo  
que la traía<sup>2375</sup> estrellada  
como huevo, y el vestido  
aunque de azul se mostraba  
parecía hecho del sol  
quando allá por las mañanas  
en su nacimiento, sale  
a darnos la madrugada  
mostrando en lo azul del cielo  
aquella hermosa carraza<sup>2376</sup>

Hombre.

Bárbaro el cielo en el suelo  
había de estar.

[fol. 6 vº]

---

<sup>2375</sup> "Traya"

<sup>2376</sup> En el manuscrito: "caraza", quizá se trate de "coraza" aunque optamos por transcribir "carraza", en el sentido de ristra que puede ser de ajos o cebollas.

Perote.	Cosa es clara. Que el cielo como contrario del mundo, sin duda baja para estrellarse con él. Y así que este no me espanta el cielo en el suelo ahora.	
Hermosura.	¡Oh sinceridad villana fácil siempre de engañar! ¿Y es ese el que os ordenaba lo que cantabais del gozo mayor que esta noche aguarda al hombre?	
Tomico.	¿Que no señora? que unos aguiluchos andan de hermosas plumas, y voces atronando esas montañas y cantando esos motetes, y como en nuestras <sup>2377</sup> majadas lo oymos venimos luego buscando sus luces claras. Y Perote del contento hizo también de garganta y yo echaba mi falsete.	
Perote.	Y las entrañas echabas con la voz, como si fuera tu falsete las entrañas.	
[fol. 7]		
Hombre.	¿Luego vosotros no sois los que con sonoras pausas dabays al ayre las voces?	
Perote.	No señor, que es mucha gracia la que tienen los que chillan y nosotros somos nada que yo canto como un puerco ya que este canta que rabia.	
Hombre.	Ilusión sin duda es esa de nuestra <sup>2378</sup> inculta ignorancia.	
Tomico.	Más que pagado esta el hombre de la hermosura taymada quanto hay <sup>2379</sup> de tejas arriba te parece que es patraña.	
Hombre.	Vamos Hermosura.	<u>Danse las manos</u>

---

<sup>2377</sup> "Nrtas."

<sup>2378</sup> "Nrta."

<sup>2379</sup> "ay"

Hermosura.                      Vamos.  
Y en mi gozo.

Música                      Para para  
que esta noche otro gozo  
mayor te llama.

Hombre.                      Otra vez en dulces ecos  
las voces me avisan claras  
lo que pronunciaron antes,  
y a mi pecho se embaraza  
de curiosidad de ver

[fol. 7 vº]                      esta dicha que me aguardas.  
Vente hermosa conmigo,  
que sin ti, por más que valga  
ese gozo que me intiman  
no sé cómo hará ventajas  
al que contigo poseo.

Vanse

Perote.                      Vayan a buscarle, vayan  
por ahí<sup>2380</sup> vuestas mercedes.  
Que nosotros la jornada  
haremos por otra parte  
haber<sup>2381</sup> quien primero le halla.

---

Salen por una misma puerta el Cielo de azul  
bordado de estrellas, el Ayre con plumas, el Agua  
coronada de espadañas<sup>2382</sup>, y la tierra con guirnalda  
y ramillete de flores.

---

Música.                      El Cielo ha venido al suelo  
y su dueño puesto en pajas  
al mejor gusto le brinda  
al mayor gozo le llama.

Tomico.                      Más que claridad y gloria<sup>2383</sup>  
es esta que tanto baja  
que se nos viene a las manos  
en gente tan ilustrada  
espanto ponen sus luces.

Perote.                      Sus hermosuras me pasan.

[fol. 8]                      Mas este es el que de lejos  
vimos con capa estrellada.

---

<sup>2380</sup> "ay"

<sup>2381</sup> "aber"

<sup>2382</sup> La espadaña es una planta herbácea de ribera parecida al junco que tradicionalmente se asocia a deidades y personajes fluviales y acuáticos.

<sup>2383</sup> "claridad y gloria"

Cielo. Ya teneys pastores  
en vuestras<sup>2384</sup> montañas  
al que desearon  
las antiguas ansias.  
Ya las profecías  
que vaticinaban  
las dichas y gozos  
de su gran jornada:  
se miran cumplidas:  
porque su palabra  
nunca en los favores  
que promete falta.

Ayre. Ya los cielos y aires  
rompiendo su nácar  
llovieron la perla  
de esta mejor alba  
quedando ella entera  
hermosa e intacta.<sup>2385</sup>

Tierra. Germinó la tierra  
si antes duras zarzas  
el fruto suave  
que premia y que salva.  
La piedra del monte  
sin manos cortada

[fol. 8 vº]

Y ha<sup>2386</sup> bajado a darle  
paz el pie al Estatua.

Agua. Ya salió de madre  
el río que estaba  
sellado en la fuente  
represando el agua  
para dar al hombre  
su corriente en gracia.

Cielo. ¿Veis aquella choza  
del tiempo arruinada  
donde luces brillan  
en tres pobres tapias?  
Pues allí se alberga  
allí se disfraza,  
que quien cielos vive  
no quiere otra casa.  
No habita palacios  
que en soberbias trazas  
con su arquitectura  
primorosas pasman.  
Mas que las columnas<sup>2387</sup>

---

<sup>2384</sup> "Vrtas."

<sup>2385</sup> "y intacta"

<sup>2386</sup> "Ya bajado"

que el corintio labra  
con roleos y hojas,  
le agradan: las ramas  
de un tugurio humilde  
que le abriga en pajas.  
El orden<sup>2388</sup> toscano  
con su gusto quadra  
pues entre pastores

[fol. 9]

a tomado alcázar.  
Hasta en el vestido  
su gusto declara  
que es del tosco paño  
de vuestra<sup>2389</sup> mortaja.  
Amante y rendido  
al arco y aljaba<sup>2390</sup>  
de su amor fogoso  
viene en busca de almas.  
el hombre perdido  
tras sus gustos se anda  
siguiendo los vicios  
riquezas, y galas  
que se desvanecen  
en polvo, humo, y nada.  
Oveja es errante  
y el pastor la llama  
porque con las ciento  
siga la manada  
que entre gloria vive  
y entre lirios<sup>2391</sup> pasta  
donde a eternidades  
los gozos se alargan.  
Decidle que el Cielo  
dice estas palabras  
le anuncia estas dichas  
y este bien le canta.

[fol. 9 vº]

Que si gozos quiere  
de esfera más alta  
deje las locuras  
soberbias y humanas  
y al portal humilde  
que luces exhala  
pisándolo todo  
dirija sus plantas.  
Que allí de su gusto  
la ardiente esperanza  
en favores sumos  
se verá empleada.

---

<sup>2387</sup> "Colunas"

<sup>2388</sup> "horden"

<sup>2389</sup> "Vrta."

<sup>2390</sup> "Aljaba": caja portátil pendiente de una cuerda para flechas.

<sup>2391</sup> "lirios"

Nobles elementos  
que con las mudanzas  
de tanta hermosura  
publicáys la causa  
abisal de todos:  
porque no se valga  
si pierde esta gloria  
de alguna ignorancia.  
Diga el ayre en ecos,  
diga en luz el agua,  
y en flores la tierra,  
que el invierno extraña  
que el verbo ha nacido  
a quien limpias pajas  
y mantillas pobres  
ciñen y regalan

[fol. 10]

en un pesebrillo  
que tiene por cama.

Ayre. Bien en mi lo dicen  
tantas plumas varias  
de hermosos querubes  
que por la compañía  
de mi ser discurren.

Perote. Ay que el ayre habla  
Como una persona.

Agua. Bien lo muestra el agua  
en luces que ignora  
la noche cerrada

Tomico. Ay. ¿Qué el agua como  
papagayo parla?  
¡Con voz de los cielos!

Tierra. Bien la tierra engalas  
y flores, publica  
las dichas del alma  
pues en el diciembre  
son tan desusadas.

Cielo. Pues decidle todos  
que en Belén le aguarda  
el cielo en el suelo,  
la gloria entre escarcha,  
el bien entre brutos,  
y el sol entre pajas.

---

Vase el Cielo por la puerta de en medio, acompañado de todos los elementos, y  
estos se quedan a la puerta y repite la Música.

---

[fol. 10 vº]

Música.

El Cielo ha venido al suelo etc.

- Perote. Válgame Dios y que gloria.
- Tomico. el corazón salta y bayla  
de contento y de placer.
- Perote. Que hermosas y que mudadas  
todas las cosas se miran.
- Tomico. ¿Hay<sup>2392</sup> presencia más gallarda  
que la del Cielo?
- Perote. Pues mira.  
La tierra que esta bizarra  
con flores en vez de hielos  
coronada de guirnaldas.
- Tierra. Pastores el sol reciente,  
que me ynfluye y que me raya  
me pone y me adorna así.
- Tomico. Está usted muy linda dama.  
para andar pecho por tierra.  
da mucha ocasión su cara.
- Perote. ¿Cómo andar? vivo pudiera  
un hombre de buena gana  
enterrarse ahora.
- Tomico. Pues  
Mira la buena del agua  
la correntona de perlas  
coronada de espadañas  
¿si monda nísperos!
- Perote. Linda  
está la niña de plata.
- [fol. 11]
- Agua. Estoy con la luz nacida  
a tanta altura elevada  
que no me conozco a mí.
- Tomico. ¿Acuérdase quando andaba  
de otra cara en el diluvio  
haciendo a los hombres ranas  
y tragándose las vidas  
como si fuera tarasca?
- Agua. Si mas ese fue diluvio  
de justicia, este de gracia

---

<sup>2392</sup> "Ay"



que nos baña de favores.  
y la vida nos alarga.

Tomico.                   Pues el Ayre, que gallardo  
está de plumas y alas.

Ayre.                    Todo se lo debo al cielo  
que ha poblado mis entrañas  
de serafines hermosos.

Tomico.                   ¿Y eso es cosa de Ayre?

Perote.                  Ala.  
acuérdase quando suele  
en el mar hacer borrasca,  
como las naves derriba,  
como las olas levanta,  
como azota, y como cruje,  
como hiere, y como brama,  
ya con acción de verdugo.  
¿Y ya con voces de vaca?

[fol. 11 vº]

¿Pues como ahora tan sesgo  
y pacífico se halla?

Ayre.                    Como ya es serenidad  
todo, desde que se embarca  
en la barca de un pesebre  
el que cielo y mundo abarca.

Perote.                  Ay, quien le viera al chicote.

Tomico.                  Ay, quien le viera a quien causa  
en tierra, en agua, y en ayre,  
tan soberanas mudanzas.

Tierra.                  Pues caminad que la tierra  
ya con montes no embaraza  
a quién buscarle procura  
que su poder los hallara.

Agua.                   Caminad, que ya los golfos  
de mis corrientes no dañan  
a quien tal bien solicita.  
Antes se á de hallar con agua  
si es de contrición.

Ayre.                   Andad, que el ayre os presta sus alas  
al mirar vuestro<sup>2393</sup> deseo.

Tomico.                  Que esto pierda aquel bestiaza  
del hombre, por irse a pitos  
Con aquella pu pu pu. silanima.

---

<sup>2393</sup> "Vtro."

Tierra.	Andad, que los elementos siempre ofrecen senda franca	
[fol. 12]	Para llegar a ese gozo, que quien los piso los pasa. Mas, quien tiene el corazón en las riquezas que explayan: Como si fuera ese el fin de su bien abenturanza, allá en esos <sup>2394</sup> precipicio como Vosotros escala.	
Ayre.	Seguid las huellas del cielo que os llevaran a la casa de Belén, sin que os perdays pues se ven sus luminarias	
Perote.	Si encontraremos al hombre le diremos que se vaya a ver <sup>2395</sup> el verbo que es cosa que se hace en una palabra.	<u>Vanse Perore y / Tomico</u>
<hr/>		
Salen los quatro pastores de botargas con pandero y sonajas cantando y saltando.		
<hr/>		
Cantan.	Ándalo, ándalo que las selvas me huelen a sándalo Oygan los rústicos que están llenos los ayres de músicos Ay Ay Ay Ay.	
1°.	Ola, ya las luces bellas se nos muestran más cercanas. Este es sin duda el lugar.	
[fol. 12 v°]	Donde nos dijo que estaba el Niño, aquel ángel bello que decía quanto hablaba.	
2°.	Si que por aquí la tierra está muy linda muchacha.	
3°.	La tierra de promisión fue una sombra en comparanza de esta. <sup>2396</sup>	
4°.	Y el agua es buñuelo voto a santa guitarra que será bañarse en ella bañarse en agua rosada.	

<sup>2394</sup> "ellos"

<sup>2395</sup> "aber"

<sup>2396</sup> "desta"

	pues mira el ayre.
1°.	Está quieto y como dicen en calma y con todo eso esta noche todo el cielo se arrebatá.
2°	Ahora sí que está ayroso con tanta pluma encarnada y con tantos resplandores.
3°	Pues el portalillo pajas, vive Dios que se divisan en él, centellas, que esplaga, ¿son cohetes?
Tierra.	El amor es el que el fuego dispara, que a venido a poner fuga a la tierra,
<b>[fol. 13]</b>	
4°.	Pues zagala cuidado con no soplalle que mejor se está que arda.
Tierra.	Arda muy enhorabuena.
4°.	Arda, y vaya en hora mala <sup>2397</sup> eso trae fuego del vicio.
Tierra.	En ese el hombre se abrasa.
4°.	Pues dele el agua remedio.
Agua.	No ay para tal fuego agua sino es la que de sus ojos el nacido sol derrama.
Cantan.	Fa La La Fa La La que me muero de amor por sus lagrimas ay ay ay ay.
1°	Elementos remudados allá vamos las botargas a ver este gigantón Niño grande de la hampa. Seremos bien admitidos porque la fiesta pasada fuimos bravos salteadores de carabina, y de charpa.
Ayre.	¿No dejasteis ya esa vida?

---

<sup>2397</sup> "Arda, y. Vaya Nora mala"

2°. Si, que nos hizo dejarla  
el Niño, en viendo sus luces.

Agua. ¿Y habéis vuelto a ejercitarla?

[fol. 13v°]

3°. No, que viene a oler a sogá  
el andar siempre de garra.

Tierra. Y os habéis hallado bien.

4°. Si, que en tus montes se hallan  
otros modos de vivir.

Ayre. ¿Cómo? ¿Meneando la azada?

1°. No, sino cebando puercos  
del fruto de las carrascas.

Agua. ¿Y hay ganancia?  
1°. Si, en gruñir  
nos dan ellos la ganancia.  
Y nuestros<sup>2398</sup> amos en palos  
que nos aturden y matan.

Tierra. Ese es el pago que el mundo  
le da siempre al que trabaja.  
Yd a buscar el del cielo  
que aunque entre pajas se halla  
mas que humanas conveniencias  
habéis de estimar sus pajas.

1°. Ya son flechas que me hieren.

2°. Ya son puntas que me matan.

3°. Ya no quepo de deseos.

4°. Ya me atormentan las ansias.

1°. Por ver.

2°. Por gozar.

3°. Y oyr.

4°. Tanto gozo.

1°. Dicha tanta.

[fol. 14]

---

<sup>2398</sup> "Nrtos."

2º.	En un Niño.
3º.	Gigante.
4º.	Chiquito.
1º.	Bonito.
2º.	Gracioso.
3º.	De muy linda cara.
4º.	Que ha nacido.
1º.	Esta noche.
2º.	Temblando.
3º.	Gimiendo.
4º.	Y llorando.
Todos.	Y es hijo del alba.

Cantan.	Fa la la Fa la la que me muero de amor por sus lagrimas.
---------	-------------------------------------------------------------

---

Vanse cantando, y salen la Hermosura y el Hombre.

---

Hombre.	Ven por aquí Hermosura que ya esta claridad nos asegura con tantos resplandores y con tanto ruydo de pastores que aquí se halla el gozo repetido de las voces que tanto han aplaudido.
---------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Hermosura.	Ya siguiéndote triste y sin aliento quiero buscar contigo este contento que tanto de curioso te ha picado que casi ya mi amor es olvidado.
------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Hombre.	Como olvidado quando así te estimo Y muero si en tus ojos no me miro.
---------	--------------------------------------------------------------------------

**[fol. 14vº]**

Hermosura.	En buscar otros gozos superiores ¿No ves que haces agravio a mis amores? Sentida estoy.
------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------

Hombre.	Pues deja deja ese cuydado y queja que primero eres tú que mis deseos y solo atender quiero a tus empleos. vamos donde quisieres.
---------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ayre.	Siguiendo a la hermosura y sus placeres perderse quiere el hombre.	
Hermosura.	Ya que estamos tan cerca de este gozo no nos vamos sin ver y examinar quien le ocasiona, y quien es quien corona a la tierra de flores, al ayre de tan nuevos ruyseñores de tanta luz el agua cristalina.	
Hombre.	Tu belleza divina gobierne el movimiento que solo obedecerte es mi contento.	<u>Aparecense / las luces</u>
Hermosura.	Mas esta luz me enoja y desagrada. hagamos a otra parte la jornada. ¿Que gozo puede haber donde hay disgusto?	
Hombre.	¿A ti no te da gusto? pues a mí este cuydado de ver cada elemento tan trocado tan bizarro y ayroso,	
[fol. 15]	De traje luminoso, de tan extraños visos y colores, me excita con ardores a pretender saber la causa y modo. Con que esta noche se ha elevado todo a tan suprema esfera.	
Ayre.	Pues oye la razón aguarda, espera.	
Hombre.	¿Quién me la quiere dar?	
Hermosura.	Este es desayre.	
Ayre.	Con las voces del cielo la da el Ayre.	
Cantan.	El Cielo a venido al suelo y su dueño puesto en pajas al mejor gusto le brinda al mayor gozo le llama.	
Tierra.	La tierra también te lo publica que por la nieve <sup>2399</sup> flores multiplica en este albergue pobre y sin aliño hecho Dios hombre y niño, hace la tierra cielo trocando el trono de cristal en hielo. Ya de mi selva es flor, y de mis campos en encarnados campos rojo clavel se muestra y azucena	

---

<sup>2399</sup> "nibe".

que de hermosuras mis distancias llena.

Agua. Mira el agua también que en sus cristales  
reverbera con luces celestiales  
y aumentando corrientes que mejora

[fol. 15v<sup>o</sup>]

con lo que el niño llora  
de suerte se enriquece  
que hasta el empíreo<sup>2400</sup> mismo sube y crece.

Hombre. ¡Qué gloria hay<sup>2401</sup>! ¡Qué bellezas!

Ayre. Todo el cielo siguiendo sus finezas  
a la tierra se ha venido.

Tierra. Sacarte de perdido  
es su intento, y volverte a su ganado  
de quien errante estás desde el pecado  
siguiendo las locuras  
de riquezas, imperios, y hermosuras.<sup>2402</sup>

Agua. Quitar quiere el embozo  
de ese gozo de mundo que no es gozo,  
sino engaño de luces transitorias.

Tierra. Solo en el gozo suyo se hallan glorias.

Hombre. Válgame Dios que donayre  
el Ayre  
tiene, y que de luces fragua  
el Agua,  
en si todo el cielo encierra  
la tierra  
pues como no me hacen guerra  
verme de este bien dudando  
si me están desengañando  
el Ayre, el Agua, y la Tierra.

---

Salen Perote, y Tomico

---

Tomico. ¡Ay más bello chocotillo!

[fol. 16]

¿Que esté temblando y llorando  
por el hombre, y él se vaya  
qual dicen a pitos pardos?  
es un

Perote. Calla, calla, que está aquí,  
no vi más lindo muchacho.

---

<sup>2400</sup> "Ympirio".

<sup>2401</sup> "ay"

<sup>2402</sup> "... imperios, y ~~locuras~~ [tachado] hermosuras".

Tomico.	Es un perdido.
Hombre.	¿Quién?
Tomico.	Tú. Mira <sup>2403</sup> que te está llamando en un Niño el mayor gozo que tu dicha ha ymaginado. Mira que el cielo lo dice y te lo avisan los astros y los elementos todos. Y nosotros que le hallamos y vimos con nuestros <sup>2404</sup> ojos te lo estamos publicando.
Perote.	¿Qué haces aquí que no vas a ver al verbo humanado, al prometido mesías deseado tantos años?
Hombre.	Pastores eso deseo, me enciende el alma.
Perote.	Pues vamos
Hombre.	Vamos Hermosura
Tomico.	Aguarda, que ir la hermosura es en vano.
Hombre.	¿Por qué:?
<b>[fol. 16v°]</b>	
Tomico.	Porque es tu tropiezo y quien quiere alcanzar algo, de aquellos gozos divinos ha de dejar los humanos.
Perote.	Y también porque es el Niño hermoso tanto y retanto que es la hermosura una puerca para con él:
Hermosura.	Ah villano <sup>2405</sup> de esa suerte me desprecias.
Perote.	Los que hemos visto este rasgo o retrato de la gloria ya todo lo despreciamos

---

<sup>2403</sup> "Mara": errata.

<sup>2404</sup> "Nrtos."

<sup>2405</sup> "Abillano"



- Hombre. Déjame ver Hermosura  
el príncipe soberano  
de tantas dichas y gozos.
- Hermosura. ¿No los tienes en mis brazos?  
echas menos a otros gustos  
quando mi amor te da tantos  
cifrados en mis cariños.
- Hombre. Muchos me das, mas mirados  
a la Luz que aquesta noche  
en los elementos hallo,  
mayores sin duda son  
los que me están aguardando.  
Y mas quando los confirman  
con sus celestiales cantos,
- [fol. 17]
- músicas de serafines  
y alegrías villanos.
- Perote. Estos son gozos de Dios  
y esos otros<sup>2406</sup> gozos del diablo;  
no es nada la diferencia.
- Hermosura. ¿Hasta ahora te han mostrado  
en sus voces y alegrías,  
en sus luces, y en sus rayos,  
mas de que ha nacido un Niño,  
en lo pobre de un establo?  
¿Recostado en unas pajas?  
¿De frio y hielo temblando?  
¿Pues esto denota gozos  
tan grandes como te han dado  
a entender? Si él te aguardara  
en un soberbio palacio  
donde atesorando ymperios  
se viera el oro brillando:  
pudieras te presumir  
de su grandeza y regalo  
tanto como significan.  
Mas de esa suerte es engaño.  
que establo, pajas, y hielos,  
apenas te están llamando  
mas que a glorias:
- [fol. 17 vº]
- Ayre. Esas penas  
están prometiendo lauros
- Agua. Esos hielos son diamantes.

---

<sup>2406</sup> "Y eso tros"

Tierra.	Y el portalejo arruynado llega al cielo con su altura.
Perote.	Y si en cama hace reparo, que mejor puede tenerla <sup>2407</sup> si tiene cama de campo.
Tomico.	Franjón de oro es cada paja de sus mantillas y paños.
Hermosura.	¿Y dónde están las riquezas, los deleytes, los regalos, que trae para dar al hombre?
Perote.	Si esas cosas fueran algo el las trujera consigo son nada, y así ha ahorrado de traerlas.
Hermosura.	¿Cómo nada? ¿El oro que en los peñascos de los montes se conserva no le gana los aplausos al hombre de poderoso? ¿Pues esto es nada?
Ayre.	Y al cabo ¿No viene el oro a perderse y a perderle? ¿Pues es algo?
<b>[fol. 18]</b>	
Hermosura.	Vosotros los elementos en vuestros <sup>2408</sup> diversos campos ¿no ofrecéis al hombre ymperios, divertimientos, regalos, y delicias? ¿Esto es nada?
Tierra.	Si, todo es nada y si es algo no es lo que ocasiona al vicio sino lo que es necesario para que el que vive vaya a mejor vida andando.
Hermosura.	Esa vida solo yo con mi hermosura, y mi agrado, la puedo dar.
Ayre.	Solo, el cielo. La comunica.
Hermosura.	Está alto

---

<sup>2407</sup> "tenella"

<sup>2408</sup> "Vrtos."

	y es difícil alcanzarla
Tierra.	Antes es fácil y tanto que para que el hombre viva se le ha venido a las manos.
Hermosura.	¿Pues adonde está?
Todos.	En Belén.
Hombre.	¿Qué es esto? Como los lazos de torpes gozos no dejo por buscar los soberanos. ¿Dios nacido por mi bien
[fol. 18 vº]	y muerto por mi daño? ¿Él llorando, y yo riendo? ¿Él amoroso, y yo ingrato? ¿Él me busca y yo le huyo? de piedra soy sino acabo de olvidarme de mi mismo por gozar bienes tan altos. Ea elementos guiadme, pastores dadme la mano para ir allá: que el deseo de verle, me está abrasando. Déjame hermosura, ya. Que mirada a tantos rayos nada hermosa me pareces. ¡Ha! Mal hallan <sup>2409</sup> mis alajas. ¡Este desprecio a mis ojos sufro, y locuras no hago! ¿Con desayres correspondes al amor de tantos años? Vivo yo, que he de vengarme de ti, y que con mis encantos e de embelesar tu aliento, y venenos vomitando de mi rabia, y de mi enojo tu solo has de ser el blanco. ¿De aquesta suerte me pagas
Hermosura.	
[fol. 19]	Los Vicios y los regalos que te soñó el amor mío en el fuego de mis brazos? ¿A dónde tengo la furia? ¿A dónde las penas guardo? ¿Que en ocasión tan sentida no le embarazan los pasos? Yré a inficionar los ayres, áspid seré del agrado más florido de la tierra. Tósigo del puro y claro

---

<sup>2409</sup> "ayan"

cristal del agua, porque  
al querer aprovecharlos  
en tierra; en ayre; y en agua:  
encuentre disimulados  
mi venganza, y su desdicha,  
su destrucción, y mi aplauso,  
mi victoria, y su veneno,  
y todo el mal en su daño.

Vase

Tomico. Rabiando va la señora

Riese

Perote. Vaya con trescientos diablos.  
Éa Hombre tener tieso,  
y vamos a lo que vamos.

Ayre. El Ayre te llama a voces.

Tierra. La tierra te ofrece el paso.

Agua. El Agua te alumbra avisos.

[fol. 19v<sup>o</sup>]

Los tres. Y el Cielo te busca a rayos.

---

Sale el Cielo, y descúbrese el nacimiento y cantan.

---

Música. El Cielo ha venido al suelo esta [...]

Cielo. Ya tienes Hombre a la vista  
el sol luminoso y claro  
cuyos resplandores bellos  
han sido tan deseados.  
Las tinieblas de la noche  
de tu error, y de tu engaño  
huyen de ver su hermosura.  
Y de mis globos los astros  
vienen siguiendo el alcance  
de tanto horror ofuscado.  
Todo el gozo de la gloria  
Por ti se ha venido abajo,  
para llevarte a su altura;  
que quando tu descuydado  
por la carrera del vicio  
dabas sin rienda los pasos,  
compasivo, y amoroso  
bajó elementos, dorando  
porque te fuesen escala  
para subir a su agrado.  
Gózate en el verbo Niño  
que el traje tuyo imitando  
sin desechar lo pajizo

[fol. 20]

Se a vestido de encarnado.

Este es el reyno del cielo  
que está escondido en el campo  
a imitación del tesoro,  
gozarle pues le has hallado.  
Mira tú llanto en sus ojos,  
mira tú risa en sus labios,  
mira tú ardor en su fuego,  
mira tú bien en sus manos,  
y no le pierdas por ti  
pues, por sí, te quiere tanto.  
Logra este gozo, porque  
es el mayor que ha llegado  
a caber en el deseo.  
De los afectos humanos.  
este es el gozo y no hay otro,  
celebrarle eternos años  
pues antes que té le busques  
él te ha venido buscando.

Hombre.

Tan soberanas finezas  
como podrá un vil gusano  
satisfacer dignamente.  
Gracias gran señor os hago  
por tan supremos favores.  
¿Vos por mi amor humanado?  
¿Vos de mi traje vestido?  
¿La naturaleza honrando

[fol. 20v<sup>o</sup>]

que os ha sido tan ingrata?  
¿Vos elevándola tanto  
que humanando lo divino  
llegays a endiosar lo humano?  
Ó que gozos siente el Alma.

Cielo.

Pues bien puedes explicarlos  
en decentes alegrías:

Hombre.

Mi corazón siempre esclavo  
y rendido a vuestro<sup>2410</sup> amor  
celebrará los aplausos  
del mayor gozo del hombre  
en nacimiento tan alto.  
Así mi pecho lo siente.  
Pues está experimentando  
la diferencia que hay  
entre los gozos humanos  
y divinos, con tal gusto  
que el oro, riquezas, lauros,  
y ostentaciones del mundo  
respecto de lo que hallo  
en el oriente del sol  
llego a conocer que es vano.  
Y así por tal le desprecio

---

<sup>2410</sup> "Vrto."

mis locuras retratando.

Cielo. Así lo debes hacer  
Pues claramente has hallado

[fol. 21]

Que el Ayre te llama a voces  
la tierra te ofrece el paso  
el Agua te alumbra avisos

Todos y música. Y el Cielo te busca a rayos:

Hombre. Éa elementos lucidos,  
éa entendidos villanos,  
Celebrad todos mi gozo  
pues que sois interesados.  
Y pues me disteis noticias  
de tanto bien soberano  
debaos la celebridad  
de su venida a estos campos.

Tomico. Vaya de gusto y de fiesta.

Perote. Vaya, que por eso rabio.  
Dance el Ayre, corra el Agua,  
y la tierra dé mil saltos,  
que los pastores haremos  
también nuestro<sup>2411</sup> zapateado.

Ayre. Pues, tócame la pavana.

Perote. Oye señor emplumado  
dáncela bien, que si no  
allá salgo como rayo.

---

Danza el Ayre la pavana

---

Tomico. Con muy buen ayre lo ha hecho.

[fol. 21v<sup>o</sup>]

Perote. Éa que no vale un diablo;  
toque que quiero danzar  
para dejarle asombrado.

---

Danza Perote la pavana a lo ridículo

---

Todos. Vitor Perote Vitor.

Hombre. Muy bien lo ha hecho el Villano  
Tócame a mí la gallarda.

---

<sup>2411</sup> "Ntro."

Perote.	Y luego a mi aunque me canso.
	Danza el Hombre la gallarda
Todos.	Famoso danzar.
Perote.	A mudanzas enseñado está desde sus principios, aunque lo erró al primer lazo.
	Danza Perote la Gallarda a lo ridículo
Todos.	Vitor Perote. Vitor
Tomico.	Tóquenme ahora el villano que lo quiero zapatear.
Perote.	Tomico ha pedido al caso porque nadie sino él puede pedir el villano
	Zapatea Tomico el villano
Hombre.	Bueno ha zapateado bien
Perote.	Yo quiero ver si hago algo.
	Zapatea Perote el villano ridículo.

[fol. 22]

Todos.	Vitor Perote. Vitor
Perote.	Señores ¿Estas niñas del harapo no han de hacer alguna cosa?
Tierra.	¿Todos podemos juntarnos con diversas mudanzas? Dispondremos un sarao, con que acabemos la fiesta.
Hombre.	Sí: mas sea suplicando que nos perdone las faltas tan religioso senado.
Todos.	Así humildes lo pedimos.
Perote.	Y yo pido el aguinaldo Porque sino Volaverum; que no he de entrar en más Autos.

Acabase la fiesta con un  
sarao.

---

[fol.23]

Loa para el auto del mayor gozo del hombre / baylando todos los que se siguen.

---

1°. Pastor.	El Ayre.
2°. Pastor.	El Hombre.
3°. Pastor.	Perote.
4°. Pastor.	Tomico.

---

Salen baylando todos, y hacen unos lazos

---

1°. Este es el teatro, donde  
se ha de hacer la fiesta, passo.  
Oyganse ya de instrumentos,  
cesen mudanzas y lazos.

Perote. ¿Cómo cesar? voto al perro  
que tengo de dar mil saltos,  
nadie me quite el baylar  
porque me voy calentando.

2°. Digamos la loa y luego  
podrás baylar sin reparo  
lo que quisieres; que todos  
siguiendo iremos tus pasos.

Perote. Que loa ni que embeleso  
siempre hemos de andar loando.  
Loado sea el que nace.  
Y acabose; raro caso,  
para qual quiere fiestecilla

[fol. 23v°]

Ha de haber loa de garbo  
y si no, no vale nada.  
Si hay comedias, o si hay autos,  
o entremeses, ha de haber loas  
en todos; tengamos lástima  
a los poetas señores  
que andan exhaustos  
sin saber ya que loar.

3°. En presencia de senado  
tan religioso, yo siento  
que el callar es lo acertado  
de la loa; porque nunca



podrá llegar el aplauso  
a caber en el deseo  
de los efectos humanos.

Vanse los tres.

Tomico. Este ha despachado presto  
y hace bien; que estar hablando  
dos horas en alabanza  
es furiosísimo chasco

4°. Tampoco no ha de ser  
tan corto un hombre  
que no diga algo  
de lo mucho que le ofrece

[fol.24]

asunto tan soberano.  
Y así yo.

Perote. ¿qué?

4°. Quiero irme  
porque no tengo pensado  
que decir a un auditorio  
tan grave, y aquestos casos  
no son para de repente  
sino para muy pensados.  
Que en siendo grande  
el sujeto; el decir  
a de ser alto.

Vase

Perote. ¿Que en siendo grande el sujeto  
el decir á de ser alto?

5°. Si, yo llevo esa opinión  
y así me voy venerando  
por imposible a mis fuerzas  
asunto tan soberano.

Vase

6°. Yo también, mas solo digo  
que juntamente con daros  
las Pascuas, senado ynsigne  
intentamos con un auto  
que El mayor gozo del hombre  
se intitula, festejaros

[fol. 24v°]

Admitid nuestro<sup>2412</sup> deseo,  
Y premiad nuestro<sup>2413</sup> cuydado  
como siempre generoso  
de vuestra<sup>2414</sup> atención y agrado.

Vase

Tomico. ¡Válgame Dios rara cosa,

---

<sup>2412</sup> "Nrto."

<sup>2413</sup> "Nrto."

<sup>2414</sup> "Vrta."

que de la loa los casos,  
no son para de repente  
sino para muy pensados!

Perote.                   ¿Que en siendo grande el sujeto  
                              el decir a de ser alto?  
                              Aquí es menester pensar  
                              y esto se ha de hacer paseando.

Tomico.                Pues piensa tu por ese otro<sup>2415</sup>  
                              que yo por aqueste lado  
                              pensaré lo que pudiere

Perote.                   Oyes, ola, piensa paro  
                              que podrá ser que me inquietes.

Tomico.                Pienso que no será malo  
                              el que nos vamos también  
                              que lo demás yo lo hallo  
                              por desatino.

Perote.                   Tomico, es pensamiento bizarro  
                              vamos; tú por ese coro

[fol. 25]

                              ve pidiendo el aguinaldo  
                              que yo iré dando las pasquas  
                              por este otro.<sup>2416</sup>

Tomico.                Como rayo haré yo lo que me dices,  
                              señores el turronazo  
                              me den por amor de Dios  
                              para los pobres del auto.

Perote.                   Muchas y muy santas Pasquas  
                              tengan como deseamos.

Vanse

Dase fin a la loa de esta manera: el uno haciendo  
cortesías por un lado pidiendo el aguinaldo, y  
dando las Pasquas el otro.

[fol. 26]

**Auto yntitulado La venida de la flota con su loa.**

---

[fol.27]

---

<sup>2415</sup> "esotro"

<sup>2416</sup> "estotro"

## Loa para el auto de La venida de la flota.

---

Salen seys baylando, y al acabar las mudanzas suenan dentro,  
y fuera relinchos y voces de vítor la caja, y clarín, y sonajas,  
y otros instrumentos.

---

1º. Anden los gozos amigos;  
y vaya de fiesta.

Todos. Vaya. Todos con la misma bulla.

1º. Festejad dicha tan grande,  
que para función tan alta  
tiene la alegría, aquestas  
demonstraciones guardadas.  
Si quando el sol del aurora  
nace, le aplauden, y cantan  
las avecillas sonoras,  
y las criaturas varias  
se gozan, porque sus luces  
las alientan; y agasajan:  
¿porque no habéis de alegraros,  
quando la aurora de gracia  
María, al sol de justicia  
nacido de sus entrañas  
nos da para que las sombras  
de la aflicción se deshagan?  
Multiplicadle festejos,  
que aunque más se empeñe el alma  
nunca podrá al beneficio  
ygualar con la alabanza.

2º. Sol nace en Belén a dar  
entre el heno, entre la paja  
rayos de oro que enriquecen

[fol. 27vº]

la naturaleza humana,  
elevándola á la esfera  
que los ángeles no alcanzan.

3º. Sol nace a producir oro  
de Belén en las montañas  
con que se rescate el mundo,  
y del cautiverio<sup>2417</sup> salga  
el hombre, que de la culpa  
en las mazmorras estaba.

4º. Sol nace a ofrecer cosechas,  
y flotas en abundancia  
con que del cielo se llenen  
las trojes desocupadas,

---

<sup>2417</sup> "captiuerio"

y reedificar con ellas  
aquellas ruinas de marras.

1°.                   Pues si estas, y otras mil dichas  
nos trae el sol de esta Pascua;  
anden los gozos amigos;  
vaya de alegrías.

Todos.            Vaya.

5°.                   Yo he de comenzar la fiesta  
echando la loa.

6°.                   Aparta,  
que a mí me toca esa acción.

1°.                   Todos podremos echarla.

6°.                   No la he de echar sino yo  
por Sanpito, o por S. Flauta,  
ninguno se me emberrinche;  
que la tengo decorada;  
y no admite compañía,  
que es mi loba solitaria.

5°.                   Esto ha de ser, yo comienzo.

6°.                   Pues dejaráslo a puñadas.  
Ya que no quieres por bien.

[fol. 28]

Acométense los dos, y los demás poniéndolos en paz dicen.

---

Los 4°.            Tengan, tengan camaradas.

6°.                   Los pastores de Belén  
(porque la razón me valga)  
fueron los primeros que  
al sol dieron la alboreada  
con sus presentes, y loas;  
y así por pastor es clara  
la acción que a la loa tengo,  
y aquí no hay<sup>2418</sup> replica ni acá.

1°.                   Mira, es verdad lo que dices,  
pero, a sol de luces tantas  
que para todos nació:  
a todos toca que hagan  
loas, aplausos, y fiestas.

2°.                   Y así veras que en las anchas  
dilataciones del orbe

---

<sup>2418</sup> "ay".

todos aplauden sus gracias.

5°. A mas de eso los querubes,  
fueron los que en consonancias,  
primero que los pastores  
dieron al sol alabanzas.

6°. Pues vos no sos cherubín  
para adelantaros nada  
en la loa. Esto ha de ser:  
o sobre ello haré migajas  
a puñadas a qualquiera  
que en la loa papel haga.

---

Hace que quiere acometer, detienele el 1°.

---

1°. Mira que el que nace sol  
es rey de paz soberana,  
flota hermosa de quietud,  
y de sosiego del alma,

[fol. 28 v°]

y así es bien se hagan con paz  
sus festejos, y sus salvas.

5°. Haya<sup>2419</sup> paz; comienza tú,  
y con eso el pleito acaba,  
siendo en la loa el primero.

6°. Vaya, ese medio me agrada  
es pienso de esta manera.

5°. Espera, detente, aguarda;  
ya que puñadas armaste,  
será destreza extremada  
hacer que sirvan aquí  
en la loa.

6°. No me hallas  
desprevenido del caso,  
que ha de ser loa a puñadas,  
ayúdame tu, y andallo.

5°. Di, y verás la fiesta que anda.

6°. Auditorio siempre grande  
comunidad siempre granda,  
en religión, y virtud<sup>2420</sup>,  
y en otras milenta<sup>2421</sup> gracias.

---

<sup>2419</sup> "Aya".

<sup>2420</sup> "Vertu".

<sup>2421</sup> "Milenta": según el Diccionario de la Rae, del latín "mille", con la "t. de *cuarenta, cincuenta, etc*".

- 5°. Un auto hacemos famoso  
al sol que nace, y se llama  
La venida de la flota;  
no la que en San Lucar para  
sino en Belén que es el puerto  
más seguro a la esperanza.
- 6°. Después de alabar al Sol  
el fin es vuestra alegranza,  
vuestro gusto, vuestra risa,  
y así las tristezas salgan  
a puñadas del senado,  
que aquesta noche embarazan.

[fol. 29]

Hacen los dos que dan puñadas al ayre, y dentro, y fuera dicen.

- |                 |                                                                                                              |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Todos.          | Salgan.                                                                                                      |
| 1°.             | Salga lo mustio del pecho<br>que en alegrías tan altas<br>no tiene lugar lo mustio.                          |
| Los dos 6° y 5° | Que llama lo mustio, salga.                                                                                  |
| Todos.          | Salga.                                                                                                       |
| 2°.             | Anéguense los pesares<br>pues esta flota nos salva,<br>salgan a vista del gozo.                              |
| 5° y 6°.        | Salgan los pesares, salgan.                                                                                  |
| Todos.          | Salgan.                                                                                                      |
| 3°.             | De los que procuran siempre<br>serviros con vigilancia<br>admitid, que con amor<br>desean daros las Pascuas. |
| 5°              | Y los que no las desean<br>con ceño, o con mala cara<br>muy alegres, y gustosas.                             |
| 5° y 6°.        | Tómense allá estas puñadas.                                                                                  |
| 4°.             | Aquí escusado es hacer<br>la petición ordinaria<br>de la atención, y silencio.                               |
| 5° y 6°.        | Sino le dieren, puñada<br>callar todos o zis, zas.                                                           |

2°. De la atención cortesana  
de tal senado, seguras  
tenemos las esperanzas,  
que no faltará a quien es.

1°. Cosa es ya experimentada;  
y así con vuestra licencia  
dará principio la farsa.

á la

[fol. 29v°]

á la fiesta de este sol  
que enriquece nuestras ansias.  
Ea, comenzad el auto.

5° y 6°. Comenzad que habrá puñadas,  
si os descuidais.

1°. Ea amigos  
vaya de alegría. Vaya.

---

Todos con el mismo ruido que al principio dentro, y fuera dicen  
con voces alegres.

---

Todos. Vaya.

---

Vanse.

[fol. 30]

**Auto de Navidad La venida de la flota compuesto / por el Reverendísimo Padre Maestro  
fray Francisco de los Santos<sup>2422</sup> / Año de 1655<sup>2423</sup>**

---

<sup>2422</sup> "R. P. M. fr. Fram.co delos Sanctos".

<sup>2423</sup> El "5" parece un "3" corregido.

<u>Personas.</u>	
El Género humano.	La Buena nueva.
El Mundo.	El Placer.
La Riqueza.	Quatro Pastores.
La Codicia.	Música.
Cantan Dentro.	De las Indias de los cielos la flota viene a la tierra a enriquecer a los hombres pobres por la Inobediencia. Alégrense los que atentos y prevenidos la esperan que la flota de la gracia al puerto de Belén llega.
	Sale el Género humano como dormido.
Genero.	Que es aquesto que escucho con la alegría, y con la duda lucho. al oyr estas voces: que en acentos veloces por ese mar del ayre si se nota anuncian la venida de la flota. ¿De quién será esta música sonora que parece a la que hacen a la aurora pintadas y suaves las capillas hermosas de las aves? O si atento el oydo se mirará otra vez favorecido
[fol. 30v°]	de tan dulce armonía que no solo ocasiona mí alegría con lo acordado, que el afecto lleva, sino con darme tan gustosa, nueva. Mas que busca engañado mí contento sí son voces que al viento daría la esperanza que a tantos años que su bien no alcanza. A mí me ha sucedido lo que al pobre sin duda: que dormido con el ansia que tiene de remedio sueña que halla un tesoro, que es el medio de vivir descansado, y al despertar al fin se halla burlado. Pobre estoy, y por eso he presumido que me hallo flotas; pero estoy dormido; pues en aqueste empeño me parece que es dicha lo que es sueño. Volvamos al descanso que la noche hasta venir el coche del planeta luciente, nos ofrece; que después si amanece, o no amanece me llaman los rigores



a romper con sudores  
la dura tierra que me da el sustento  
que aun el vivir me cuesta sentimiento.  
Dejemos Ilusiones  
que en tan dulces canciones  
se presume mi engaño:  
que el deseo me burla por mi daño.

---

Oyense chirimías, y clarín como de lejos.

---

[fol. 31]

¿Más que clarines son los que llenando  
el ayre de ecos, oygo resonando?  
pues esto no es soñado;  
que despierto el cuydado  
atiende con alientos  
del marcial instrumento los acentos.  
Señal es esta que a batallas llama;  
que desde que la llama  
de la serpiente astuta  
en los hombres tributa  
desunidos ardores:  
todo es guerras entre ellos, y rigores;  
mas no será señal ahora de guerra  
que en paz compuesto el orbe de la tierra  
se mira tan unido  
que parece que Marte ha suspendido  
el influjo, que da a los corazones  
los sangrientos impulsos de leones.  
Ya no tomaré el sueño  
hasta salir de este dudoso empeño.  
Saber tengo que ha sido  
la causa del ruido  
que ha poblado los vientos  
con lo alentado de estos instrumentos.  
Que en medio de la noche, y de su curso  
nos halla bien el discurso  
de estas demostraciones  
tan nuevas, los principios ni razones.

---

Va a entrar por la otra puerta, y sale el Placer.

---

Placer. Detente Género humano  
¿a dónde vas?

Genero. Qué hay<sup>2424</sup> placer  
voy a inquirir, y saber

si una

[fol. 31v°]

si una dicha que me gano  
tiene verdad; que unas voces  
que consonantes pronuncian:  
rica una flota me anuncian

---

<sup>2424</sup> "Aay"

con dulces ecos veloces.  
Clarines después se oyeron  
que confirmando este bien  
por los campos de Belén  
su música repitieron.

Placer.                   ¿No es bueno que yo dormido  
me parece que lo oy?  
Mas como despierto vi  
que no sentía el ruido,  
y que la noche cerrada  
esta como mula vieja  
tuve de mi sueño quejas  
porque me pegó gatada<sup>2425</sup>.  
No pases más adelante  
que la música se oyrá  
si es verdadera, y dirá  
lo que nos fuere importante  
para saber de esta dicha;  
que ir a ciegas a buscalla  
si es burla será doblalla;  
y bobuna sí es desdicha.  
¿Mas no me dirás ahora  
de donde dicen que viene  
esta flota que nos tiene  
despiertos tan a deshora?

Genero.               De las indias de los cielos  
dijo la música.

Placer.               Bien.

Genero.               Y que al Puerto de Belén  
llega ya.

**[fol. 32]**

Placer.               Pues mis recelos  
son de que te engaña el eco  
que ese puerto no eligiera  
si de los cielos viniera;  
que Belén es puerto seco.

Genero.               Allí está profetizado  
el tesoro, y la riqueza  
de nuestra naturaleza.

Placer.               Estará ya remojado  
mas yo a Belén he tenido  
siempre por pobre lugar.

Genero.               Yo placer no he de parar

---

<sup>2425</sup> "Gatada": según el *Diccionario* de la Rae: "coloq. Acción vituperable en que median astucia, engaño y simulación."

hasta ver si este ruido  
es sonado, o es verdad.  
ven conmigo.

Plazer.                   Vamos luego  
mas es disparate ciego  
esta tu curiosidad  
cada día andas hipando  
por flotas que han de venir,  
y me quieres persuadir  
que las estás aguardando.  
Cada instante te parece  
que se acerca, que ya viene;  
suspiras si se detiene,  
y tu gran miseria crece.  
Y engañados los pastores  
viéndote de esta manera  
cantan que en aquesta hora  
para aliviar tus dolores  
esta flota ha de venir,  
y tocando sus clarines  
quieren hacer que te inclines  
a dejar ya de gemir.

[fol. 32vº]

Genero.               Su rústica consonancia  
respecto de esta que he oydo  
si no me engaña el sentido  
tiene muy grande distancia.  
No puede ser que ellos sean  
los dueños de esta armonía  
celestial es su alegría:  
y mis afectos desean  
saber quien la ocasionó.

Música.               Yo.

Genero.               Otra vez su acento oy.  
¿Y es la dicha para mi?

Música.               Sí.

Genero.               ¿Tendré más mis miserias yo?

Música.               No.

---

Salen quatro pastorcillos, y repiten con la música que estará dentro. Cantan, y baylan.

---

Música y todos.    Ya ha venido la flota  
Género humano - Vítor,  
cesen ya las tristezas  
vaya de aplauso - Vítor.

Genero.               Pastores quien os ha dicho

de este bien, de este favor?

1°. La Buena nueva Señor  
que puede ocupar un nicho  
según es hermosa, y bella,  
y después de su decir  
es cometa al discurrir,  
y al resplandecer estrella.

2°. Para volar con presteza  
por el orbe, trae en Suma  
unos quillotros<sup>2426</sup> de pluma  
en los pies, y en la cabeza,

[fol. 33]

3°. Y aunque está la noche negra  
atezada, fea, y fría:  
como si fuera de día  
la Buena nueva lo alegra.

4°. De oírla, y verla contentos  
para celebrar tal bien  
en los campos de Belén  
prevenimos instrumentos.  
Y como tu determines  
hacer fiesta en la montaña  
ya tiene toda cabaña  
sus guitarras, y clarines

1°. Ya la Nueva viene a ti  
después a nosotros llegó.

2°. Desde aquí la veo yo  
que vuela como un neblí<sup>2427</sup>.

Género. Y yo por verla, y oírla  
mil deseos multiplico.

3°. Tiene linda cara, y pico  
señor, no hay<sup>2428</sup> si no es asirla.

Género. ¿Ella que en mi bien se emplea

---

<sup>2426</sup> "Quillotro" es un término castellano utilizado frecuentemente en los autos y farsas pastoriles cuando no se da con el vocablo apropiado, o en sustitución de palabras malsonantes. Según Miguel Romera-Navarro aparece por primera vez como sustantivo en el teatro de Juan del Encina; con desinencia verbal unos diez años antes en la *Vita Christi* (1482) de fray Íñigo de Mendoza. Juan de Valdés en el *Diálogo de la Lengua* (c. 1535) dice que: "aquel *quillotro* no servía sino de arrimadero para los que no sabían o no se acordaban del vocablo de la cosa que querían decir" (ROMERA-NAVARRO, 1934, pp. 217-225).

<sup>2427</sup> "Neblí" según el Diccionario de la Rae: "ave de rapiña que mide 24 cm Desde el pico hasta la extremidad de la cola y 60 de envergadura. Tiene plumaje pardo azulado en el lomo, blanco con manchas grises en el vientre y pardo en la cola, que termina con una banda negra de borde blanco, pico azulado y pies amarillos. Por su valor y rápido vuelo era muy estimado para la caza de cetrería."

<sup>2428</sup> "ay".

	no me ha respondido aquí?	
Música.	Sí.	
Género.	Pues supuesto que te oy ponte donde yo te vea.	
Música.	Ea. Ea.	
<hr/>		En lo alto sale la Buena nueva vestida de corto con sombrero de plumas, y alas muy bizarra, y al salir tocan los clarines.
<hr/>		
Placer.	Eco con tal hermosura de bocas, del cielo muestra ser eco; que en nuestros montes no hay ecos de esta manera.	
Género.	Nueva deseada hermosa, lo que en tu pecho se encierra	
		nos
<b>[fol. 33vº]</b>		
	nos dices ya con lo alegre de tu rostro, y tu belleza mas para alivio del alma que a tantos siglos que espera, salga del pecho a los labios; sea instrumento de lengua que franquee los favores que ya en tus ecos sospechan mis venturas; pues con ellos has dado principio a ellas.	
Buena nueva.	Género humano dichoso con justa causa deseas por las noticias, que traygo dar desahogo a tus penas. La Buena Nueva soy yo eco de aquella voz tierna del paraninfo que ha dado a los pastores las señas de un recién nacido infante que por un mar de grandezas en el puerto de Belén ha venido a dar en tierra. Este es el que trae la flota que tus afanes remedia; y para que sepas cómo Escucha.	
1º.	Seremos piedras en lo innoble hasta que digas.	
Género.	Ya te escucho.	
Placer.	Vaya.	

Los pastores.

Venga.

Buena.

Ya sabes que en el principio

quando

[fol. 34]

quando la máquina excelsa  
de cielo, y tierra se vio  
parto de la omnipotencia  
que dio hermosura a las flores  
y luces a las estrellas:  
la primer flota de gracia  
vino al hombre; porque apenas  
tuvo ser, que debió a un soplo  
quando gozó sus riquezas.  
El espíritu divino  
aun antes que ser le diera  
hecho piloto, en las aguas  
parece que daba muestras  
de ser él quien la traía  
segun, andaba por ellas;  
y es así que los thesoros  
de tan celestiales prendas  
vienen seguros al hombre  
si con ese ayre navegan.  
Quedó entonces poderosa  
la humana naturaleza  
con el oro de la gracia  
que más alto sol engendra  
en las Indias de un oriente  
cuyas luces son eternas.  
Y puesta en el Paraíso  
primer palacio en la tierra  
donde eran torres las plantas  
y pavimentos las yerbas  
que con el matiz florido  
afombraban su grandeza  
la miraban los vivientes  
como a su señora, y reyna.

[fol. 34vº]

Todos los brutos rendian  
la cerviz a su obediencia  
sin resistirse feroces,  
o ya en el campo pacieran,  
o ya en el ayre volaran,  
que es grande la diferencia  
que ay del poder de la gracia  
al poder tirano; que ella  
atrae así con dulzura  
mas esotro con violencia.  
las virtudes en el hombre  
el saber, la suficiencia,  
y la luz de los discursos  
que elevaban su nobleza,  
de suerte resplandecian

que el oro, la plata, y perlas  
que da el oriente en sus flotas,  
y envía el ocaso en ellas,  
respecto de su valor  
eran vanidad y mengua.  
Sosegada paz gozaba  
el alma, entre las riquezas  
de aquel tesoro del cielo  
que de las Indias supremas  
de su altura, vino a darle  
tan incomparables prendas  
quando en la copa de un árbol  
pompa de la primavera  
emboscada astucia esconde  
la turbación que la inquieta.  
Apeteció torpe el gusto  
por razones lisonjeras  
de una torcida serpiente  
los frutos que la hermosean;

[fol. 35]

y atropellando el precepto  
de su autor, ciego se entrega  
a lo que le abrió los ojos  
para mirar las miserias  
aunque le puso el orgullo  
de ser más quien menos era.  
Pobre, y desnudo quedó;  
y de la flota primera  
de la gracia, y sus tesoros  
le privó la inobediencia  
que en mar tranquilo surcaba  
estos golfos de la tierra  
enderezando sus rumbos  
a las más altas esferas.  
Mas el el huracán soberbio  
excitando la tormenta  
dió en el árbol, y hechó a pique  
la nave naturaleza.  
Este suceso fue origen  
de los afanes, y penas  
que ha tantos años que pasas  
de tu muerte, y tu tristeza;  
que a todo el género humano  
dió el golpe de la tragedia  
por ser en el primer paso  
el delincuente cabeza.  
Pero como el tribunal,  
que fulminó la sentencia  
tiene piedad infinita  
quando mas justo se ostenta:  
halló en su amor el remedio;  
que no quiere que se pierda

[fol. 35vº]

el hombre quando castiga  
sino que a su bien atienda.

Hoy pues después de los siglos  
que en tantas desdichas remas  
quiere enriquecerte el cielo  
con mas gloriosas finezas.  
Nueva flota te previene  
para reparar tus quiebras  
tan copiosa, y abundante  
tan poderosa, y tan llena  
de los tesoros de gracia  
que es infinita su cuenta.  
Nueve meses ha que el rumbo  
tomó en el mar de la tierra  
embarcada en una nave  
de la mar casta pureza.  
Dios hecho Niño es piloto  
que la rige, y la gobierna,  
y en el traje humano pobre  
todas las copias encierra  
del Potosí de la gracia,  
y del oro de su esencia.  
En solo un rubí encarnado  
que en lo pajizo se muestra  
ya, de un portal puerto rico  
donde desembarca, y llega  
se cifra todo el valor  
de las más costosas piedras  
con que ha de ilustrar sus muros  
la Jerusalén más nueva.  
Los fondos de los diamantes  
que trae en su fortaleza  
son tantos, y de tal luz

[fol. 36]

que oscurecen los planetas.  
Esmeraldas de esperanza  
un sin numero, y tan bellas  
que en mirando su color  
quien no espera desespera.  
¿Mas para qué referirte  
pretendo, la copia inmensa  
de sus tesoros divinos  
dilatando el que la veas?  
Todo el cielo en esta flota  
ha desembarcado en esa,  
ciudad de Belén, por tí;  
de serafines se puebla  
el ayre, que su venida  
con dulces voces celebran.  
El eco soy de su aliento  
que te aviso, porque atiendas  
a buscar, a quien te busca  
con tan divinas riquezas.  
Dale a tu mal este alivio  
a tu sudor esta empresa  
este remedio a tu achaque,  
y esta alegría a tu queja:



que con eso acabarás  
por mas fieros que acometan  
con los afanes, y ahogos  
con las penas, y miserias  
que te ocasionó perder  
aquella flota primera.

Placer. Valientemente lo ha dicho  
es muy linda mensajera.

1°. Como un ángel lo ha hablado.

[fol. 36v°]

2°. Que bien meneas la lengua  
bien haya quien la parió.

Buena. Género humano que esperas  
ven a gozar de tu dicha  
que en un pesebre está puesta  
porque conozcas que viene  
a remediar tu pobreza;  
que el pobre lugar que elige  
te indica essa Combenienzia.

Genero. Noble anunzio de mis bienes  
de suerte me traen las penas  
que la alegría de oírte  
tan dulce, y gustosa Nueva  
tal nouedad haze al Alma  
que suspensas las Potenzias  
estrañan que aya venido  
tal gozo a tanta Miseria.  
Es verdad que la esperaba  
que clarines los Prophetas  
con voces claras claras me dieron  
esperanzas manifestas.

Buena. Esos son los que de lexos  
anunziando este bien, suenan  
que en su oficio se comparan  
a la voz de la trompeta.

Tocan Clarines.

Y aora también los clarines  
que con sus voces te alientan  
son del Exercito hermoso  
de cherubes, que por essa  
región del ayre publican  
no cruda, y sangrienta guerra,  
sino la Gloria a su Dios,  
y paz

[fol. 37]

y paz al hombre en la tierra,

denotando que ya tienes  
contigo lo que deseas.

- Genero. Pastores pues nuestro ser  
es el que tanto interesa  
en estos altos thesoros  
que hasta los zielos alegran:  
aya en la tierra también  
los regozijos, y fiestas  
que la alegría del alma  
en las ocasiones muestran.
- 1°. Aya, Señor, que es muy justo.
- 2°. Aya muy enhora buena  
pues el trabajo, y afán  
de esta vez libres nos dexan.
- 3°. Aya que yo unas sonajas  
ofrezco.
- 4°. Yo tejoletas.
- 1°. Yo vna Gaita Zamorana.
- 2°. Yo vn Violin.
- Plazer. Como? en la Selua  
Tienen tantos instrumentos  
los zagales, que pudieran  
muy bien cargar vna flota  
para celebrar aquesta  
que nos saca de cuidados.  
Aya, mas de suerte sea  
que se venga con nosotros  
la Señora Buena Nueva,  
y en las Cabañas podrá  
disponer la mejor fiesta  
a su gusto, con que aplaudan  
los
- [fol. 37v°]
- los Pastores tal riqueza.
- Genero. Rustico será el aplauso  
en dicha que es tan inmensa.
- Buena. La Sinceridad humilde  
y la Rustiquez compuesta  
siempre parezeran bien  
a quien con la flota llega  
a lo rustico, y humilde  
de vn puerto cuya llaneza  
aun no llega a ser Augurio.
- Genero. Vamos pues, porque yo vea

después, guiándome tu  
esta celestial grandeza;  
remedio de mis afanes  
y muerte de mis tragedias.

Buena.                   Vamos pues porque la gozes  
yo te enseñare la senda.

Plazer.                Todos a seguir tus pasos  
nos dispondremos por ella.

Vanse.

Oyense clarines, y vanse todos, y sale el Mundo, y la Riqueza con muchas joyas adornada.

---

Riqueza.           Mundo como en el silenzio  
de la noche, las trompetas  
inquietando el ocio tuyo  
por esos ayres resuenan  
que es esto?

Mundo.            Riqueza mia  
hartos discursos me cuesta  
el aueriguar su origen.  
Pues reparando en las seluas  
Montes, desiertos, poblados,

[fol. 38]

Reynos, Ciudades, y Aldeas;  
que en el dilatado Globo  
de mi Imperio, de línea  
la docta Cosmographia  
con el compas, y la Regla,  
no he podido descubrir  
qual de esto la causa sea.  
Solo a la vanda de Oriente  
hazia vn Portal corta empresa  
de los rigores del tiempo  
como las ruinas muestran:  
me pareze que he sentido  
entre Pastores, que velan  
desusadas nouedades;  
y que dexando la sierra  
ligera mente caminan  
a entrarse en el.

Riqueza.           Cosa es cierta  
que serán los Pastores  
los que con Viueza alientan  
essos cultos instrumentos,  
que excitan, mueuen, e inquietan,  
a espíritus mas vizarras  
que los que su pecho enzierra.  
Lo que yo presumo es  
si acaso por mi se empeñan

[fol. 38v<sup>o</sup>]

los hombres de mas valor  
en promulgarse la guerra  
que ha tantos siglos que tienen

Sobre averiguar quien sea  
el que ha salir triunfante  
con mis favores, y prendas?  
por que ha muchos años que  
es esta su competencia.

Mundo.

No niego yo que es posible  
lo que has pensado discreta  
que inclinada a tener mas  
la humana naturaleza  
por la Riqueza se arroja  
por alcanzarla se arriesga.  
Por ti penetra los mares  
fiando al Remo, y la vela  
la esperanza de adquirir  
el prezio de tu belleza.  
Por ti taladra los montes,  
y el gran peso de las peñas  
aliuia, por verse dueño  
del oro de que te prezias  
luziente blason, y noble  
sangre que del sol heredas.  
Cebo eres tu que ha causado  
las vatallas mas sangrientas  
que en toda la Redondez  
donde mi imperio Campea  
han excitado las voces  
de esas marciales trompetas

[fol. 39]

y por ti mi ser, y honor,  
estimaciones grangean  
entre los humanos todos;  
que quanto ellos perseueran  
en solicitarte a ti  
aunque por ello se pierdan,  
duro yo en mi Magestad;  
pues hablo en sus diligencias  
vasallos, que se me rindan,  
y vidas que se me entregan,  
oya el gusto lo disponga  
o ya lo haga la violencia  
sin ti que valiera yo?

Riqueza.

Mundo, tan grandes finezas  
bien te las paga mi afecto;  
pues para que dueño seas  
de todo el Genero humano  
aunque otras muy grandes tengas  
la que te ofrezco en mi ser  
es la mayor Combenienzia,  
que nada ay apetecible

si le falta la Riqueza.

---

Cantan la Primera Copla dentro.

---

[fol. 39v<sup>o</sup>]

Mas que armonía suabe  
es esta que en lisonjeras

consonancias rompe el ayre?

Mundo.

Sin duda que te festejan  
los mortales conoziendo  
que eres tu quien los despeñas  
que de Riquezas, y flotas  
habla la Copla; y las Señas  
dan a conocer que eres  
la Causa que los alegra.

Riqueza.

Mas de las indias del cielo  
dixen que vengo; y es cierta  
la falsedad en sus voces,  
que mi noble descendencia  
es de las montañas que  
todo esse campo rodean  
del orbe, y tengo mi origen  
en sus manos ocultas venas.  
La codizia que insaciable  
me las tiene descubiertas  
sabe bien esta verdad.

Mundo.

Y es verdad que nadie niega  
mas para aplaudir lo mucho  
de tu valor, y belleza  
cantan que del cielo vienes;  
y no es mucho lo que yerran  
si en essas venas ocultas  
es el Sol el que te engendra.

[fol. 40]

Antes quando te llamara  
hija del mejor Planeta  
que han codiziado los siglos,  
azertaran en la letra.

---

Sale la Codicia de ridículo con muchos talegos varios, y volsones por vna y otra  
parte en traje de Pastor.

---

Codizia.

Por esta parte sonaban  
de esta vez hago mi hucha  
mi riqueza ha de ser mucha  
si es verdad lo que contaban  
en el campo los Pastores.

Mundo.

Codizia, pues donde vas?

Codizia.

Presto conozido me has  
Tus ojos conozedores

mucho alcanzan; mucho ven;  
voy si no lo has por enojo  
a ver veamos si cojo  
de esta flota de Belen  
las riquezas que ha traído.  
Pastores me lo han contado;  
y por ir disimulada  
a su vsanza me he vestido;  
dizen que viene del cielo  
muy

[fol. 40v<sup>o</sup>]

muy poderosa; y assi  
vengo a buscar por aquí  
adonde tiene su suelo  
Belen, que es puerto dichoso  
donde dizen que ha llegado:  
que quiero de adelantado  
pecar; no de perezoso.

Mundo.

Pues tu que siempre conmigo  
has llenado los deseos  
procurando hazer empleos  
en la Riqueza que sigo:  
has visto venir acaso  
flota que no sepa yo?  
No soy a quien ofrezíó?  
el Oriente, y el Ocaso  
sus abundantes thesoros?  
Pues ay otros por Ventura  
como los de esta hermosura  
a quien rindo mis decoros?

Codizia.

Esa verdad no verelo (?);  
antes en ella me fundo,  
que esta es la flota del Mundo:  
mas es esotra del zielo;  
y yo dexando varones  
en sabiendo que ay que asir,  
no me pongo a discurrir,  
sino a variar mis bolsones

[fol. 41]

y procurar otra vez  
enchirlos de oro, y de plata  
por que el achaque me mata  
de mirarlos pez con pez.  
Y quando veo mas sanos  
mis males de esta dolenzia  
es, quando con diligenzia  
me floto muy bien las manos.

Riqueza.

Codizia, que tu me cuides (?)  
por aquestas nouedades?  
no pueden ser falsedades?  
mal esas acciones mides  
con la obligazion que tienes.

Tan mal lo pasas conmigo  
que otro thesoro es tu amigo  
y ya buscas otros bienes?

Codizia.

No Señora, yo no quiero  
dexarle, que no es razón  
tienes me alta el corazón  
que siempre esta en el dinero:  
y auia de ser tan topo  
que mi corazón dexara?  
en viendo yo aquesa cara  
todo quanto busco topo (?);  
todo lo tengo, y poseo

[fol. 41v<sup>o</sup>]

quando te tengo con migo,  
y al Genero humano digo  
que no puede hazer empleo  
de cosa mejor que tu  
persuadiéndole que en ti  
esta el mismo potosí  
y el mismísimo peru.  
No ay hombre que no apetezca  
tu belleza por mi causa;  
y no les dexo hazer pausa;  
sino que el deseo crezca  
de buscarte, y de seruirte;  
y asi por diuersos modos  
los veras como andan todos  
con mil ansias de adquirirle.  
Vnos el Orbe rebuelben  
poblando el mar con sus vasos,  
viendo que por esos pasos  
cargados, y ricos bueluen;  
otros Reynos Solicitan  
por mandar, y por tener;  
otros ponen su Valer  
en lo que Roban, y quitan.  
Y con todos por tu amor  
me hallo yo, y assi al presente

[fol. 42]

con esta Pastoril gente  
quiero en traje de Pastor  
hallarme aora también,  
por ver con Quiriosidad  
si es verdad o no es verdad  
lo de la flota en Belen.

Mundo.

Si essa flota viene ay  
no he desear su dueño yo?

Musica.

No.

Riqueza.

Quien assi te respondió?

Mundo.

Pues que? Viene contra mi?

Turbanse

Musica. Si.

Mundo. Quien con tal atreuimiento  
pronunzian mi pena?

---

Sale el Plazer.

---

Plazer. Quien?  
La música de Belen  
que suena que es vn contento.  
Y la Buena Nueva que  
con Nuestro Genero humano  
aquí la trae de la mano  
por que a ti te de del pie  
los Pastores que ensayados  
en fiestas que ella ha elegido

[fol. 42vº]

a la flota que ha venido  
de los zielos estrellados  
van también a celebrar.  
Y yo que soy su Plazer  
Voy delante para ver  
Riqueza tan singular.  
Quien la trae con su grandeza,  
y su valor, sin segundo  
dizen que quiere del mundo  
triumphar, y de su Riqueza,  
y así Señores los dos  
no ay sino aprender oficio  
que a su poder, y su vizio  
lo ha de venger:

Mundo y Riqueza. Quien?  
Turbanse.

Musica. Dios.

Plazer. Alli respondieron ya  
Yo voy siguiendo su voz.

Codizia. Y yo de hoz, y de coz  
me quiero meter halla.

---

Llegan los dos a la Puerta y detiene el Plazer a la Codizia.

---

Plazer. No hara.

Codizia. Si hara.

Plazer. Pues quien es  
Pastor con tantos bolsones?

[fol. 43]



Codizia.	En esso la duda pones? Soy vn Pastor Ginoues.
Plazer.	No es.
Codizia.	Si es.
Plazer.	No es justicia Si Ginoues eres, que entres por que el oro que te encuentres se lleuara tu codizia.
Codizia.	Dela Codizia es la Palma en las Ricas Ocasiones.
Plazer.	No es Oro este de Volsones que este es el Oro del Alma.
Codizia.	No es tal.
Plazer.	Si es tal.
Codizia.	Yo he de entrar quien te ha hehco guarda a ti? tu no eres el Plazer?
Plazer.	Si.
Codizia.	Pues no me des vn pesar.
Plazer.	De aquella Riqueza que enciende al Mundo los fuegos puedes llenar tus talegos mas de estotra no.
Codizia.	Si hare.
Plazer.	No haras que el del cielo es denario (?) diurno hermoso, que no se da al codicioso sino
[fol. 43v°]	sino al que trabaja.
Codizia.	Pues el trabajar no es Codizia del dinero del Jornal?
Plazer.	Si. Pero el de este Portal es de grazia, y de justicia; y vos venis con falazia según el trage traeis con que no le lleuareis de justicia, ni de grazia. Vuestra Codizia imagino

que es del mundo loco, y vano  
que por conseguir lo humano  
venderá hasta lo diuino.

Codizia. No Vendera.

Plazer. Si hara tal.

Codizia. Es muy mal hablado esso  
que el mundo tiene gran seso.

Plazer. Pues se le conoze mal.

Codizia. Por que?

Plazer. Por que la Riqueza  
que adora por su interés  
tiene de barro los pies  
si de oro la cabeza.  
Y vna piedrecita humilde  
de nuestra flota ha de ser

[fol. 44]

la que haziendola caer  
no la dexe ni vna tilde.  
Vn desprendido Rubi  
de aquesse Monte del cielo  
dándola en los pies al Suelo  
no la hara venir aquí?  
Haze la Riqueza vn Mouim[ien]to como que se cae.

Musica. Si.

Plazer. O que respuesta acordada!

Riqueza. O que impensado tormento!  
ya mundo aquel golpe siento  
que me ha de dexar postrada.

Mundo. Animo riqueza mia  
substantate en tu valor

Riqueza. A golpe tan superior  
es de varro la porfia.  
Su fuerza a mi precipizio  
me arroja. Que es esto mundo?  
que las plantas en que fundo  
tan rico, y lustre edificio,  
de los metales luzientes  
desechas me desaniman,  
y la destrucción intiman  
a mi ser; con que dolientes  
me desamparan de modo  
que en tan riguroso encuentro  
desplomado baja al zentro  
el noble edificio todo.  
Desde aquel primer accento

	que a tocar llego el oydo: de
[fol. 44v°]	
	de mi fabrica, he sentido flaqueza en el fundamento.
Plazer.	Mundo detenedla vos porque no llegue a caer.
Mundo.	Si yo empeño mi poder quien podrá postrarla?
Musica.	Dios.
Plazer.	Dios. <u>Cae la riqueza en el suelo.</u>
Riqueza.	Ya el efecto al golpe leue su valor ha conseguido; ya la victoria ha tenido.
Mundo.	Todo soy de yelo, y nieue.
Plazer.	Braba Riquezada dio que es lo meismo que porrada. Cayo la estatua adorada.
Codizia.	Yre a levantarla yo.
Plazer.	Con esso tu oficio abonas. Anda Pastor Ginoues, y pon la en mejores pies.
Codizia.	Pondrela yo en las Coronas.
Plazer.	Y yo entre tanto me ire libre de ti hasta el portal no sanara de su mal que la dieron por el pie. <u>Vase.</u>
Codizia.	Si hara; que en mi diligenzia tendra remedio.
Mundo.	Codizia, el metal que desperdizia el Cielo con su Potenzia redu.
[fol. 45]	
	reduziendole a pedazos: es el que alienta el poder de los dos.
Codizia.	Que hemos de hazer?

Mundo.	No negarle nuestros brazos a su estado recobremos su derribada hermosura.
Codizia.	En esso esta mi Ventura.
Riqueza.	Que importa los estremos del mundo, y su codizia si se ve su malizia como torre en el Viento fundada sobre frágil fundamento. Ya pretendéis en vano darme atentos la mano si con vuestro desvelo no podeis deshacer lo que haze el cielo. Estaños Orizontes me dieron en sus montes el haliento Vizarro, y Vosotros me disteis pies de Varro. Que mucho ques Vendida al Pabon parezida mi pompa se deshaga si viéndome los pies, veo la llaga que ocasiona mi daño dándome en el destrozo el desengaño. De diversos metales para mayores males hiziste mi belleza; y siendo conocida la Nobleza
[fol. 45vº]	del oro, y plata que lo alcanza todo me disteis pies de lodo hando diligentes de lo frágil metales tan valientes.
Mundo.	Por eso Volueremos multiplicando estremos de amor en tu hermosura: a colocarte en la primera altura lebantada del suelo has de hazer guerra al cielo poniendo al hombre lazos de los quales no pueda con sus brazos librarle, y defenderle la Codizia ha de hacerle caer en el Cuidado de buscarte de modo que no Viua sin amarte de su atención el norte será el luciente porte que da al mundo vistoso tu ser, con lo brillante, y lo famoso.
Codizia.	Si este golpe te vltraja y la moneda vaja por que se conozio. Nuestra malizia

yo te resellare que soy codizia;  
y hare con nuevas mañas  
que pases en las tierras mas estrañas.

---

[fol. 46]

Salen los quatro Pastores con diuersos instrumentos, y el vno de ellos con vnos  
cohetes

cantando, y la buena nueba, y el genero humano de las manos.

---

- Cantan. Por aquí se va a Belen  
por aquí que las luzes se ven.
- Buena. Por aquí Pastores es  
por donde al Portal la senda  
os ha de dar paso andad.
- 1°. Ya veo yo la Riqueza  
No es aquella que en el suelo se mira?
- Genero. No, no es aquella  
porque la conozco yo  
que es la del mundo; y las señas  
de estar haziendola estado  
mundo, y codizia lo prueban.
- Codizia. Conozieronme sin duda  
También mi disfraz dio en tierra.
- 2°. Galan es el mundo.  
3°. Bueno  
pues aunque xiuado fuera  
cojo, tuerto nezio, y tocho  
teniendo tanta riqueza  
no auia de ser galan?
- Buena. Veis la que yaze desecha  
al destrozo reduzida?  
pues efecto ha sido de esta  
flota hermosa que buscais.
- Genero. Ves el mismo que la piedra

[fol. 46v°]

Cortada sin manos, hizo  
en aquella estatua bella  
de Nabuco, en quien cayo  
toda la humana Potenzia.

- Buena. Sombra fue de esta verdad  
essa sonada tragedia  
oy se ha cumplido el suceso.
- Mundo. Que importa si con las fuerzas  
de mi valor, podre hazer  
que buelva a su Consistencia.

Mi Codicia introducida  
en los pechos que desean  
tener mas, por valer mas  
a falta de nobles prendas:  
hara en ellos, que a su estado  
la restituyan, y buelban.

Codizia. Y hare también que la adoren;  
que los que a pagar se llegan  
de su hermosura: no tienen  
ídolo que mas los venza.

1º. Ola vos sois la Codizia?

Codizia. Si.

1º. Pues de aquesa manera  
se viste quien es tan rica  
esse es traje que en la selua  
vsan solo los Pastores.

Codizia. Vistome con diferenzia;

[fol. 47]

Vnas vezes de villano  
y otras de Corte, que lleua  
la Condizion de mi oficio  
diuersidades como estas;  
porque ya en todos se halla  
van vaza de mi secta.  
Braba preuenzion lleuais  
de instrumentos.

1º. Nuestra fiesta  
aunque es de Simples Pastores  
es doble, y ha sido fuerza  
duplicar los instrumentos.  
Y por ser la Noche buena,  
alla ha de auer luminarias,  
y cohetes que estremezcan.  
Esta flota es del amor  
que con ardientes hogueras  
nos da ocasión a que hagamos  
demonstraciones como estas.

Riqueza. Que poco Genero humano  
atiendes ya a mi belleza.  
que poco de lo gallardo  
de mi resplandor te precias  
quando otras vezes solias  
con acciones mas atentas  
poner a riesgo tu vida  
empeñado en mi defensa.  
es por que me ves postrada,  
y vendida a vna violenzia?

[fol. 47v<sup>o</sup>]

Genero.           El pecho que te adorabas  
                          ya al desengaño se entrega  
                          deseoso de salir  
                          de sus pesadas Cadenas  
                          tu me bendiste favores  
                          tu me mementiste firmezas  
                          a quien engañado, y ziego  
                          rendi el corazón, que a expensas  
                          de tus thesoros triunfaba  
                          en las mas arduas empresas.  
                          logro por ti mi apetito  
                          quanto el mundo representa  
                          deleytable fin del gusto.  
                          Brocados me diste, y telas  
                          con que pudiese en el trage  
                          imitando a las esferas  
                          brillar con sus luzeros;  
                          luzir como sus Planetas.  
                          tube por ti estumaziones  
                          que se pagan, y se pesan  
                          en el mundo a prezio de oro.  
                          Quanto corre, nada, y vuela  
                          en tierra, en agua, y en ayre  
                          consegui para mi mesa  
                          por tu valor; mas al passo  
                          que me alumbran, y despiertan  
                          las luzes de aquesta noche  
                          las Vozes que dulces suenan  
                          las noticias que me instruyen  
                          y cla

[fol. 48]

Y Clarines que me alientan:  
entro en el Conozimiento  
de que solo es verdadera  
la flota que trae al Alma  
las joyas con que Campea  
a Vista del cielo, mas  
que su Exercito de estrellas.  
el thesoro que tu ofrezes  
puede enriquecer, mas dexa  
del Oro mas Superior  
pobre a la naturaleza.  
Puede substentar; mas nunca  
las ansias del pecho llena;  
que a mas alto fin criado  
a mejor substento anhela.  
Puede vestir; mas su gala  
en esto exterior se queda;  
y lo mas noble del hombre  
a la desnudez se entrega.  
Esta Riqueza que busco  
siguiendo a la Buena Nueva

que solicita los bienes  
que su abundancia me cuenta:  
Viste, agrada, satisface,  
Honrra, faboreze, alegra,  
Asegura, y llena al Alma,  
sin que zozobras, ni penas  
queden en el Corazon  
de otra de mayor grandeza.

[fol. 48vº]

- Buena.                    todas esas dichas juntas,  
                              y otras que torpe mi lengua  
                              no ha podido referirte  
                              por infinitas, y inmensas,  
                              gozaras en esta zifra,  
                              de la gloria que te espera  
                              si a la Riqueza del Mundo  
                              y a su Codicia desprecias.
- Mundo.                Esse agrauio me fulminas?
- Riqueza.            De essa manera me afrentas?
- Codizia.             tu desprecias mi persona?
- Buena.                Sí, que de su humana tela  
                              se ha Vestido el Verbo; y puede  
                              hazeros ya Competenzia  
                              pisando quanto la Ofrezan,  
                              Mundo, Codicia, y Riqueza.
- Mundo.                Quien os lo ha dicho a Vos?
- Musica.              Dios.
- Genero.              Que bien el Eco me Suená;  
                              por Ver á quien le Ocasiona  
                              los deseos me atormentan.
- Mundo.                turbado á esta Voz le faltan  
                              alientos á mi Soberbia.  
                              Anda como tropezando
- Codizia.  
3º.                    todos Vamos de Cayda.  
                              tente en buenas mala bestia.
- 4º.                    Quien anda siempre de malas  
                              mal podrá tenerse en buenas.
- Codizia.              Pues yo no pienso caer; abrazase con el hombre. Ten

[fol. 49]

tendremos entí, no me Ofendas  
pues Sabes lo que he Seruido  
á tu honor, y tu nobleza.



Genero.	Aparta; que me burlaste con engaños, y apariencias, y ya no quiero, Codizia que me engaña, burla, y ziega.
Mundo.	Burla fue el hazerte dueno de Vna hermosura Como esta?
Genero.	Sí, que deshecha la miro quando la juzgaba eterna, y Codizia a quien el Cielo haze andar de esta manera buscando su precipicio no es bien que yo la detenga.
Codizia.	Pues tengome en tí Pastor. y haré que el zetro poseas de Yrlanda haciendo á Cromuel que tu grande amigo sea.
2º.	Si Cromuel me ha de hazer Rey no quiero Zetro, ni Zetra que es el Diablo que pretende que la flota aca no Venga. Vete horamala.
Codizia.	Amigos tenedme Vosotros.
1º.	Buena la Codizia entre Pastores que con Migas se Contentan quería tenerse en pie?
3º.	Vayase a las Vendederas.
<b>[fol. 49vº]</b>	<u>Cada vno va desehechand [roto]</u> <u>sí á la Codicia q[ue] ha de a [roto]</u> <u>de Vno en otro.</u>
4º.	Que la tengan los Gitanos.
2º.	Que la Substenten las ferias.
1º.	Que la sufran los Piratas.
3º.	Que Vaya á Moler (?) tijeras.
Codizia.	No aura quien haga vna falta á esta Pelota que juegan?
Buena.	No, que lo perderán todo sí en la Codicia se emplean.

Codizia.	Pues ya no puedo tenerme. <u>Cae en el Suelo.</u>
1º.	Cayo como la Riqueza.
Buena.	fuerza era de aquel principio seguirse essa consequenzia.
<hr/>	
Sale el Plazer en lo alto.	
<hr/>	
Plazer.	Que aya este bien en el suelo, y que bolando no vengán a gozarle yano puede sufrir mi pecho tal flema. Ola hao Generp humano.
Genero.	Desde alla el Plazer Vozea.
Plazer.	Andad que aquí está la flota que os aguarda, yos espera en Vn tierno chiquitillo mas lindo que las estrellas: Ola hao, Volued la espalda a esse mundo, quese muestra otro nuevo mundo aca: dejá á vn lado la Riqueza, y pisando la Codizia hechad por mano derecha
[fol. 50]	con que llegareis mas presto que essa es la senda mas cierta.
Buena.	Ya el Plazer para llegar os está dando las señas del Camino, andad y hazed lo que os aconseja: pasad, y pisadlo todo que con essa diligenzia para llegar a la dicha ahorrareis muchas lenguas.
1º.	Passo, y pisso.
2º.	Pisso, y passo.
Plazer.	Eso si con diligenzia que ay riesgo en la detenzion.
Codizia.	las entrañas me rebientan.
3º.	Yo me holgara para ver las trapazas que ay en ellas. pisso, y paso.
4º.	Paso, y pisso.

Plazer.	Eso si cuidado alerta no aya tropezon.
3°.	No aurá que nos guia Mari Nueva que tiene lindas noticias de todas estas Veredas.
Buena.	Del cielo es lo que yo os digo y aunque sea senda estrecha el despreciar lo que veis: la salida es tan suprema
<b>[fol. 50v°]</b>	que va a parar a la gloria.
Genero.	Paso yo tambien.
Plazer.	Alienta Genero humano tu pecho pissa, y pasa, y Veras Cerca la causa de tu alegria, que de tu naturaleza ha hecho Vn saco, donde tiene toda la flota encubierta.
Mundo.	En mi has logrado tus gustos.
Genero.	Gustos, con dexo de penas no son gustos, de disgustos mejor el nombre les dieras.
Mundo.	las Espaldas buelues?
Genero.	Sí.  para que huyendo te Venza. Y tu Riqueza desprecio en la Codizia; pues essa pisada queda, pisando la causa de apetezerla.
Mundo.	Vengarame.
Riqueza.	Que tormento!
Mundo.	De estos desayres
Riqueza.	Que! + afrenta tan mal te he seruido yo?
Plazer.	No oygas Vozes de Sirenas anda, y ponte en el oydo del desengaño la zera: que ya voy á recibirte.

Vase.

[fol. 51]

Genero. Seruisteme bien, mas piensa,  
que tu, Riqueza, no eres  
Causa de que te aborrezca  
por ti, sino por el Vso.  
que de ordinario, quien llega  
á poseerte, se paga  
del ayre de la soberbia,  
de la adulazion, del Vicio,  
de la tirania Mesma.  
Y ay quien puesto el Corazon  
en ti, de nada se acuerda,  
todo quanto no eres tu  
le pareze que es Vajeza.  
Si al Norte de tu hermosura  
mire otras Vezes, fue ciega  
mi atenzion; pues tener quiso  
por delicias las tormentas.  
Ya de esse Polo, á otro Polo  
el desengaño me lleua  
con ayre feliz, que mueve  
de mi corazón las Velas,  
á la Riqueza Segura.  
Y no es bien que me detenga  
el peso tuyo, en Viaje  
donde tanto se interesa.  
mas ligero assi Camino.  
quedaoz luzes lisongeras  
del mundo, que en lo escondido

[fol. 51v°]

disimulais las tinieblas.  
quedaoz que las luzes busco  
demas superior esfera  
que oy á Belen han Venido;  
Y para halla este bien:

Musica, y el. Por aqui se va á Belen  
por aqui que las luzes se Ven.  
Vanse.

Mundo. Si con Pastores Caminas  
Genero humano á hazer fiesta  
al que ha traído essa flota:  
otros aura que la Vendan,  
que le Vltrajen, y le afrenten  
induccidos de mi ofensa.  
Reyes quedan en el Mundo  
que son de tu misma tela,  
y lo que pastor adoras  
persiguiran con sus fuerzas.  
la infidelidad, y el Vicio  
Capitanes, que gouiernan  
los Exercitos de horrores

que la libertad Campean:  
como enemigos Sangrientos  
Verás que siguen sus huellas  
Hasta quitarle la Vida.  
Codizia, lebanta, tenga,  
en mis brazos su valor  
amparo, para que seas  
quien la Riqueza lebante  
ayudando á mi defensa.  
Codi-

[fol. 52]

Codizia. Si tu me ayudas seré  
contra el que ha nazido fiera.  
buelba á su pristino estado  
esta cayda belleza.

Riqueza. Dadme la mano.  
lebantala.

Mundo. Sí el Mundo,  
y la Codizia te alientan  
que cosa aura que no alcances  
que fuerza aura que no venzas.

Riqueza. El Verme sin fundamento  
me atemoriza, y. rezela.  
Solo en brazos de los dos  
podré andar.

Codizia. No te dé pena;  
Con la Codizia derás  
á todo el Orbe mil bueltas.

Mundo. Ven con los dos. sepa el alma  
que soy su enemigo; y sepa  
el Cielo que he de Vengarme  
haziendo que en Competenzia  
anden el Cielo, y el mundo  
riqueza contra Riqueza.  
Mas allí descubro luzes  
y las Vozes oygo; espera  
Veremos como de paso  
que es aquesto que nos Cuentan.

---

Suenan Clarines, y Cantando la Copla que se sigue  
írase descubriendo el nacimiento que estará con todas  
luzes, y hermosura posible, y todos de rodillas, y el  
Mundo, y Riqueza, y Codizia estaran arrimados aun lado  
en pie.

---

[fol. 52vº]

Musica. Alegrense los que atentos,

y preuenidos la esperan  
que la flota de la grazia  
al puerto de Belen llega.

---

Genero.            En Vuestra presencia  
flota de las almas  
teneis, ya al que ha estado  
con las Esperanzas  
aguardando ansioso  
Riqueza tan alta.  
Como la alegría  
no será Colmada  
quando se me Cumplen  
tan ardientes ansias?  
Rico me dexaste  
con la primer grazia;  
y perdi el tesoro  
por Vna manzana.  
Prodigo deshize  
todas las alhajas  
con que las Virtudes  
mi casa adornaban;  
y me vi tan pobre  
que ya deseaba  
del pan de Belen  
las dulces Migajas.  
De aquella Moneda  
con que el Cielo paga  
á los labradores  
que su Viña labran:

[fol. 53]

Me faltó el Socorro  
que antes me sobraba,  
y mis males fueron  
de todo la Causa.  
Riquezas del Mundo  
que á la Vista agradan,  
y al Ocio Combidan,  
y á los Vicios llaman:  
Solo me Siruieron  
para mi desgracia.  
Ya abiertos los ojos  
de la razon clara  
pongo en Vuestra flota  
toda mí garanzía.  
Grano de oro, y trigo  
os miro entre pajas:  
oro que enriqueze  
trigo que me harta.  
de las Orientales  
indias Soberanas  
traeis los thesoros  
que engendran, y guardan  
los montes eternos

dentro en sus entrañas?  
Aquel Nuevo Mundo  
que mi dicha aguarda  
aueis descubierto  
por que la ansia humana  
mejorada en Rumbos,  
guía sus armadas  
adonde las cargue

[fol. 53vº]

de la tersa plata  
que por su limpieza  
en los Cielos pasa.  
las Joyas preciosas  
de Virtudes tantas  
con que dais el premio  
a quien fino os ama:  
las Veo, infinitas;  
y en tal abundanzia  
que toda la Gloria  
en Vos se derrama,  
ya dilubios Vierte  
los dones de grazia.  
O que estraña dicha  
Pastores logradla,  
y de agradezidos  
Vuestras alabanzas  
con fiestas, y gustos  
pueblen las Montañas.  
Mirad que esta flota  
el prezio es que os sa[manchaja]  
del Angel del Mundo  
para ir á la patria.  
En ella el rescate  
Viene de las Almas  
con que á ser Señores  
Suban desde esclauas.  
No quede en el Pecho  
gozo que no haga  
los aplausos dignos  
de riqueza tanta.

Mundo.

Estos estan locos?

[fol. 54]

de rodillas hablan  
á quien de Vn pesebre  
ocupan las pajas?  
la pobreza misma  
Juzgan por garanzia?

Riqueza.

Donde está la flota  
que ansiosos buscaban?

Codizia.

Con ser la Codizia  
Yo no Veo Nada.

	las pajas sin duda les parecen barras de oro á los Pastores.
1º.	Hebras son de Arabia tus rubios cabellos, niño de mi alma todo con assillos la Ocasión logran de todos sus bienes.
2º.	la frente es de Plata con color lustroso de Azúzenas blancas.
3º.	Sus ojos Diamantes que de estrellas pasan finisimas Viertan perlas desatadas.
4º.	Miren que mejillas Rosas son q[ue] al Nacar Mas hermoso, y terso la lleuan Ventaja.
1º.	Corales sus labios callando declaran su fineza mucha; quien
[fol. 54vº]	quien se los besára.
Plazer.	Todo es Vn Rubi que encarnado baja á echar por el Suelo del mundo la estatua.
Mundo.	Esto no es sufrible.
Riqueza.	De locura pasa.
Codizia.	Como de locura! Voto á mis barbas que si no ay mas de esto que la Vista alcanza te has de Ver de todos Riqueza Vengada.
Riqueza.	Como Resistencia pongais en mis plantas podre Conseguirlo.
Mundo.	Si en las Nuestras andas de que te rezelas? Ven, que Castigadas



	<p>aquestas locuras  Veras por mi causa:  que Mundo, y Codizia  son muy fuertes armas  para quien sus brios  de pobreza alaja  <u>Vanse.</u></p>
Buena.	<p>Pastores dichosos  pues Vuestra esperanza  se Ve la Cumplida:  hazed que las ansias  se</p>
<b>[fol. 55]</b>	<p>se buelban en gozos  los festejos salgan  á mostrar alegres  las dichas del Alma.</p>
Plazer.	<p>Esso sí aya fiestas;  que rica y Colmada  Nos las Ocasiona  la Noche de Pasqua.  en el Portalillo  donde desembarca  de grazia la flota  aya luminarias.</p>
1°.	<p>Suban los Cohetes  á dar Embajadas  de Nuestra alegria  á essas Cumbres altas  á los Cherubines  que están en Campaña,  Cantado Motetes  Y tocando al arma <u>Clarines</u>  Clarines que imiten  en nuestras cabañas  Rusticas Zampoñas.  Pastoriles Gaytas.</p>
3°.	<p>Nuestros instrumentos  su figura hagan  á pesar del mundo.</p>
Plazer.	<p>Vayles aya, y danzas,  y Coplas, que eleuen  por lo bien cantadas.</p>
<b>[fol. 55v°]</b>	
Genero.	<p>Vaya pues Zagales  que en flotas de grazia  que logro dichoso  es muy Justo.</p>
Todos.	<p>Vaya.</p>

Cantan el Plaz.	Esta sí que es la flota del Alma thesoro sin pena riqueza sin ansia. <u>Vaylan.</u>
Plazer.	Esta que del cielo Viene por el Mar de su bonanza sin que se la sorban olas ni se la coman Piratas. Estasi. &cc. <u>Vaylan. Cohetes</u>
Otro.	Esta que la trae Vn Niño tan niño que aora Mama Mostrando que el mar en leche está de todas las grazias. Estasi &cc. <u>Vaylan.</u>
Otro.	Esta que nos trae el oro que siempre en vn precio anda para quitar los temores de si se sube ó se Vaja. Esta si &cc. <u>Vaylan.</u>
Plazer.	Esta que nos da ocasión para que dando las Pasquas tengamos el Aguinaldo del turrón que nos aguarda. Estasi &cc. <u>Vaylan.</u> [fol. 56]
Todos.	Alarma, alarma, al arma. <u>Clarines.</u> esta si que es la flota del Alma que deja del mundo la gloria postrada.

---

Fr [Francisco] os [Santos] Ornat opus

[fol. 57]

**Auto Yntitulado los Efectos del Plazer. Con su Loa.**

---

[fol. 58]

**Loa de los Efectos del Plazer.**

---

- 1°. Cese el Vayle amigos mios  
que en esta estanzia famosa  
se ha de hazer como es de estilo.  
nuestra fiesta. Va de Loa.
- 2°. Si Repartida no está,  
como ha de ir? es esto cosa  
para hazerse derrepente?
- 1°. Assi se ha de hazer aora;  
derrepente: que al senado  
que tan alto se remonta  
en Explendor, y Virtud,  
siempre será mas gustosa  
la promptitud no pensada,  
que la que el espazio forma;  
que esta á lisonja se pasa;  
y es mas del afecto esotra.
- 3°. Pues si ha de ser derrepente  
Vuesarcedes se Recojan  
y dextenlo por mi quenta.
- 4°. Miren que grande Persona Riese.  
para dexarlo, y fiar  
este Empeño de sus Coplas.  
Si fuera de mi pudieran.  
que la Poesia toda  
tengo en la Vña.
- 5°. En la Vña? Riese.  
pues dime, acaso estiorba
- [fol. 58v°]  
ó Harpa la Poesia  
que Vñas pide en quien la toca?  
Yo lo hare que soy Poeta  
mas limpio. Riese
- 6°. Como su bolsa;  
que no tiene nada en ella.  
yo tengo musa, mas propia  
y podré mejor hacerlo.
- 2°. Ea; ya Poetas sobran  
para la loa; y así  
digan, que también mis Coplas  
he de dezir, y Cantadas.  
que tengo musa de solfa.
- 1°. Lo Primero es repartir  
los Papeles de esta forma.

tu, haras el Entendimiento.  
tu, a la Voluntad. Memoria  
seras tu; tu, la Atencion.  
á ti la Musica toca.  
y a mi el Agradezimiento.  
Nuestros Discursos ahora  
al Senado, y a la fiesta  
han de enderezar la proa;  
yo iré discurriendo; y luego  
que Cada Vno el nombre Oyga  
de su papel, le ha de hazer.  
Y la musica sonora  
aplau-

[fol. 59]

aplaudirá su Concepto  
al acabar.

Todos.

linda cosa. alegres.

1º.

Comienzo pues de esta suerte.  
Senado Ilustre en quien logran  
la Yglesia, y las Religiones  
el laurel que mas las honra.  
Abreuiando Cielo en quien  
el sol, y la Luna gozan  
el Dominio en las estrellas  
que su obseruanzia Coronan:  
Esfera de Marauillas  
que se Juntan Luminosas  
en la Marauilla Octaua  
para darle á Dios las Glorias:  
Esta Noche, en quien nazió,  
pretende la pueril tropa  
Celebrar como otras Vezes  
Su fineza Portentosa.  
Los Efectos del Plazer,  
el Auto que hazen se Nombra,  
y desean que os agrade.  
y el Entendimiento:

3º.

Ola  
esse es mi Papel. Ponese la mano en la frente  
como q[ue] dize derrepente, y assi  
los demas.

1º.

Pues di.

3º.

El Entendimiento postra  
á tan insigne auditorio  
las Especies Ingeniosas

[fol. 59vº]

del Auto, con mil deseos  
de que sean gustosas.

---

Acompañan Dentro, y Canta el 2º

Cant. 2º.	Siempre es de mucho gusto de quien le tiene siendo de Entendimiento Lo que se ofrece.	
1º.	Y la Voluntad también	
4º.	Esa soy yo; Y sí Señora es la Voluntad, que manda sobre las Potencias todas, ahora ha de ser esclava del senado afectuosa para que el amor Explique con que os sirven nuestras obras. que el ser esclava en tal caso ponerse en mayor Corona.	<u>Pone la Mano.</u>
Can. 2º.	Bien ha dicho que ofertas que hace el. afecto se lleban Mucho andado para el aprecio.	
1º.	Mucho en estas Ocasiones dañara el faltar memoria.	
5º.	Esse es mi Papel, y pienso <u>Pone la mano.</u> que no ha de faltar aora; que me acuerdo para el caso de infinitisimas Cosas. Acuerdome que el senado siempre nos hizo mil honrras en ocasiones como estas.	
[fol. 60]	Acuerdome, que blasona de Oír siempre con agrado aun quando las faltas nota. Acuerdome de que premia: Acuerdome de que dona Aguinaldiza, y Regala con Condicion Generosa. y aquestas cosas no son para que falte memoria, sino para obligar mas á que en noche tan gozosa en el Auto le ofrecemos con que entretener las Oras; por que con la diferencia el pecho se desahoga.	
Can. 2º.	La Memoria ha logrado bien el Concepto que con los beneficios crece el acuerdo.	

1°. Y la Atenzion que dira?

6°. Dire que es bien que suponga Pone la mano.  
la Atenzion por todos; pues  
ella es la Gouernadora,  
de todos. Los que á los pies  
de tal Senado se postran,  
y de la fiesta que Ofrezan.  
Ella es quien mira á la gloria  
al Señor recién nazido,  
para alegraros la noche,  
procura luzir las sombras,  
y

[fol. 60v°]

y seruiros con desuelo  
que esta es su Condicion propia  
que Atenzion que esto no mira  
ó no es Atenzion, ó es loca.  
Atenzion soy, y Atenzion  
os pido, por que Vna, y otra  
si de Nuestra parte es Justa,  
sea de la Vuestra heroica.

Can. 2°. Dice bien que es muy Justo  
que aya este trato  
de que las Atenziones  
se den las manos.

1°. Yo que el Agradezimiento  
soy, y he dispuesto la loa  
Rindiendo a tan gran senado,  
Entendimiento, Memoria  
Atenzion, y Voluntad  
como se ha Visto; me toca  
daros las Pasquas tambien;  
deseando que gustosas  
os las Comuniquen el Cielo  
por tantos Siglos como hojas  
Coronan á los Laureles  
en perpetuidad dichosa,  
llenas de frutos de grazia;

Todos. Llenas de bienes de Gloria.

Can. 2°. Quam mihi et Vobis Viene  
nazido agora  
pues la loa se acaba  
con grazia, y Gloria.

---

Repiten Cantando la música, y Representando los demas, y Reuerenzia.  
Quam mihi et Vobis. / finis /

[fol. 61]

**Auto A la Nauidad Los Efectos del Plazer**  
**Compuesto por. N. R mo. P e. N o. fr. Fram co. De**  
**los Sanctos**

<u>Personas</u>	
	<p>El Plazer del cielo.                      El Pesar.  El Plazer de la tierra.                      El Alboroto.  Bato Pastor.                                  Toribio Pastor.  Perucho Pastor.                      Anton Pastor.  Musica.                                          Quatro hachas.</p>
Musica.	<p>Ola Zagalejos ola  Venid á aplaudir al sol  que naciendo en esta Noche  Las Noches Comfusas  del Mundo quitó.</p>
<p>Salen Cantando el Plazer del Cielo, y el de la tierra dadas  las manos.</p>	
Plaz. 1º.	Yo soy el Plazer del cielo.
Plaz. 2º.	Y yo el de la tierra soy. queos llamo atento.
Plaz. 1º.	Que os busco. <u>Dan buelta Cantando al teatro.</u>
Los dos.	A fin de que elegres Mostreis Vuestro amor.
Plaz. 1º.	Venid, y Vereis en pajas su hermosa iluminazion. [fol. 61vº]
Plaz. 2º. los dos.	Venid que si en pajas naze con ellas motiba el Incendio Mayor.
Plaz. 1º.	Venid a hazerle festejos.
Plaz. 2º.	Venid com paso Veloz.
Plaz. 1º.	Que será empeño de ingratos
los dos.	faltar a Vna fiesta de tanto sabor.
<p>Vanse, y sale Bato, y Perucho.</p>	
Bato.	No faltaré yo á la fiesta, Perucho.
Peru.	tampoco yo, Bato, que las doze apenas de la Noche dió el Relox de la Iglesia mas zercana que en la Montaña se oyó

quando de mi Cabañuela  
el Plazer me arrebató:  
y Vengo á hallarme al festejo  
del sol que á esta hora nazió,  
haciendo la Noche Día,  
com su bello resplandor.

Bato. Lo mismo á mi me ha pasado  
que la dulce suspensión  
del Plazer me quitó el sueño;  
por que el Plazer tiene Voz  
con que hare mil harmonias  
que alegran el corazón.

Peru. Tiene Voz?. Y muy del Alma,  
Porque la he sentido yo  
aca

[fol. 62]

aca Dentro de mi pecho,  
que es Vn afecto interior  
que hará despertar las peñas,  
y mas en esta Occasion.

---

Dentro Anton, y Toribio á Vozes dicen.

---

Anton. Aguarda Vn poco toribio

Tori. Anda que ya aguardo Anton.

Bato. Ya toribio, y Anton Vienen.

Peru. tambien de la fiesta son.

A Vozes. Venid por aqui Pastores.  
Salen los dos Rodando, y luego se lebanyan poco á poco  
quexandose.

---

Peru. Que es aquesto?

Tori. Que ha de ser!  
Venir rodando los dos  
sin saber como ni quando.

Anto. El Como, y quando se yo.  
el quando, el Venir aca,  
y el Como fue vn tropezon,  
que ambos dimos en el monte.  
toribio le Comenzo  
con humor malo, y yo luego  
le fui siguiendo el humor

[fol. 62v°]

por quererle detener.



Peru.	Sereis muy buenos los dos <u>Riese.</u> para Migas rodaderas mas para la fiesta de oy, no quedareis de prouecho.
Bato.	Antes es ponderación. que Venir á ella rodando es muestra de su fervor.
Tori.	Señor mio si el rodar no causara tal dolor: para bajar presto Vn Monte no auia cosa mejor; mas es pinsion muy bellaca.
Ant.	Algun dimonio anda oy por aquestos Veriquetos. Mas Mucho mas puede Dios que el Dimonio; y esta fiesta no ha de quedar por los dos; por que ni pierna ni brazo senos ha quebrado, y por que la Noche es Noche Buena cuio Plazer aliuió todo el mal de los Mortales.
Toribio.	Esso mismo digo, Anton. Mira como estan las piernas. <u>Salta.</u> y mira los brazos con la fuerza que los meneo <u>Menealos.</u> sin estorbo.
Peru.  [fol. 63]	Mas de dos quiza  quiza no hizieran la pueba, y mas con Galico humor.
Bato.	Ea Caminemos juntos. Todos en Concorde Vnion hasta llegar donde hagamos nuestra fiesta.
Todos.	Alon. Alon. <u>Vanse.</u> <u>Cantan Dentro.</u>
Musica.	Ola zagalejos, ola Venid á aplaudir al sol, que naziendo en esta noche las noches confusas del mundo quitó.

---

Salen el Pesar, y el Alboroto Vestidos de Negro, y el Al.  
Boroto ha de andar Mudandose á Vna parte, y á Otra.

---

Pesar. Que importará que se Junten  
con tan estrechada Vnion  
el Plazer del Cielo, y tierra  
si estoy en el Mundo yo.  
El Pesar soy, tan Opuesto  
á los Plazeres, que no  
pueden tener Consistenzia  
á Vista de mi Valor.  
Que le Valió al Primer hombre  
el Plazer en la estazion  
alegre del Parayso?  
pues tan luego le perdió  
á fuerza de mis astuzias,  
que fue como exalazion,  
que

[fol. 63v°]

que apenas Luze gozosa  
quando se apaga su ardor.

Alboro. Yo que soy el alboroto                      Mudase.  
buen testigo de esso soy,  
que todo lo trastorné  
con mi Vracán de ambizion.  
y executada la ruina,  
luego el Pesar se siguió;  
perdiendo de aquel Vergel  
el hombre la habitazion.    detienese.

Pesar. Oy zelebran en la tierra  
y en el Cielo al que Voluió  
á restituir al hombre  
á aquella dicha anterior  
Naziendo en Vn portalejo;  
y se han Vnido los dos  
Plazeres de tierra, y Zielo  
para hallarse en la función  
como otras Vezes lo hacen  
en la Noche en que Nazió.  
Yo que hijo soy de la Embidia,  
(que aun al cielo se atreuió,)  
y que al nazer esse Niño,  
de Herodes Moui el rencor,  
y el furor del Judaísmo,  
que la Vida le quitó:  
he querido desluzir  
ayudado de tu amor,  
sus fiestas; opuesto á ellas  
como la Noche al farol  
del

[fol. 64]

del Día, y a las Estrellas  
el Nebuloso bapor.  
Si á los Zagales Combocan  
á la fiesta con su Voz:

yo á los Zagales pondre  
 en la mayor confusion;  
 que el Pesar contra el Plazer,  
 siempre sus fuerzas Mostró.  
 Vernos Juntos, no es posible;  
 que en Vn mismo Corazon  
 Pesar, y Plazer á Vn tiempo  
 Ninguno los Consiguió.  
 Pero si tu me ayudares  
 Alboroto, la Occasion  
 podre hallar, de que el Contento  
 se les Combierta en dolor.

Albo.	Yo haré por ti quanto pueda; pero difícil acción es la que intentas.	<u>Mudase.</u>
-------	----------------------------------------------------------------------------	----------------

Pesar.	Por que?
--------	----------

Albo.	Por que Siempre Consiguio el Plazer en esta Noche Los triumphos contra tu ardor, y contra mi, y contra quantos intentan su oposición. Desde que Nazió en Belen y el Cielo se despobló, de Angeles que Cantaban	<u>detienese.</u>
-------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------

[fol. 64v°]

paz al hombre, y Gloria á Dios:  
 y Vno de ellos en los Montes  
 á los Pastores habló,  
 anunciandoles el gozo,  
 que dixo que era el Mayor:  
 he visto esse gozo en todos  
 en llegando esta occasion;  
 y tal, que anda difundido  
 desde el mayor al menor  
 sin que en esso aya remedio;  
 y así tu resolución,  
 y la Mia, ha de frustrarse;  
 que hartos Explendores dio  
 el tiempo, en Vn año, y otro,  
 de que nunca tu Valor  
 ni el Mio, dar fin pudieron  
 á esta alegre Yntroduccion.

Pesar.	No obstante, perseueremos; yo, en aflijirlos feroz á los Pastores llamados, y tu dando la aflicción con alborotarlos; que, lo que no se consiguió en tantos años, podrá conseguirse, ahora, y mejor.
--------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Albo.	Ya a dos de ellos en el monte mi inquietud les pretendió atajar los passos, con que
[fol. 65]	el Vno, y otro todo. Mas esto fue poner alas, de Vno, y otro á la aficcion por que mas presto llegaron adonde yban.
Pesar.	Que dolor! desde aqui estoy descubriendo á los Plazeres, que son los que me causan la rabia.
Albo.	Y con muy gustosa Vnion con los Pastores se acercan á nosotros.
Pesar.	Pues los dos retirémonos aquí que he de salir vencedor.
<hr/>	
Retiranse al Pario.	
<hr/>	
Salen los Plazeres de las manos, y con ellos Bato, Perucho, y toribio, y Anton, con guirnaldas de Yedra Cantan los Plazeres por el mismo tono que antes.	
<hr/>	
Plaz. 1º.	Pues ya os hemos Coronado Cumplid Vuestra obligazion.
Plaz. 2º.	Que es el ponerlos assi.
Los dos.	A fin de que alegres Mostreis Vuestro Amor.
Bato.	Que bien que los dos Plazeres parezen dadas las manos.
Todos.	Linda mente.
Plaz. 1º.	Pues, Pastores <u>representa.</u> esta Vnion que estais mirando, causó el que nazió esta Noche digno de eternos aplausos. yo
[fol. 65vº]	Yo que soy Plazer del Cielo, antes, estaba tan alto que rara vez me mostraba humano, con los humanos. halla en el Impireo hermoso y en sus dilatados campos que en Perpetuas Primavera de flores, estrellas, y Astros

permanecen, sin el riesgo  
 de Verse Nunca agostados:  
 hazia yo mis efectos  
 discurriendo con agrado  
 por aquellos nuebe choros  
 de espiritus cortesanos  
 que están incesable mente  
 cantandole á Dios el Santus  
 Los Millares de Millares  
 que á su throno Soberano  
 se rinden llenos de gloria,  
 eran los de mi agasajo.  
 Que como para la tierra  
 estaba el Cielo Zerrado  
 desde aquel yerro que puso  
 á sus puertas los Candados,  
 yo aca no comunicaba  
 con los hombres, sino es quando  
 lo disponía el que es dueño  
 el Plazer, que quiso darlo  
 á algunos de los antiguos,  
 que leales le obligaron  
 á prometer esta dicha  
 que

[fol. 66]

que ahora estamos celebrando.  
 Mas despues que se Cumplió  
 esta promesa, y que humano  
 se Vio esse Señor diuino  
 tales distanzias Juntando  
 de su ser, con Vuestro ser,  
 lo Excelso, con lo humillado  
 la grandeza con lo tierno,  
 y la Gloria, con el Llanto,  
 siendo su Amor el Motiuo  
 de tan prodigioso lazo:  
 El Cielo á su Imitazion  
 Vino Siguiendo sus passos  
 Inclinandose á la tierra:  
 con que pude ver mezclado  
 mi gozo entre los querubes  
 que al nazido festejaron;  
 y entre los Pastores; que  
 de sus Vozes auisados  
 fueron á Verle á Belen  
 con prestos, y alegres passos.  
 Aquí fue donde se dieron  
 la primera vez las manos  
 el Plazer del Cielo, y tierra  
 sin aquellos embarazos  
 antiguos, siendo la causa  
 prodigios tan desusados  
 como estar el Cielo abierto;  
 Oyr los Angeles cantando;  
 Y Ver en Vn pesebrillo

[fol. 66v<sup>o</sup>]

al Verbo eterno encarnado,

tan hermoso, que aun el sol  
pareze estuvo en su ocaso  
por que no era menester  
á Vista de tantos Rayos.  
Y Como Juntos los dos  
Este fabor zelebramos  
entonzes, también lo haremos  
al celebrarle Cada Año  
excitando Vuestros pechos  
para que atentos, y gratos  
os mostréis á tanto bien  
con Plazeres duplicados.

Plaz. 2<sup>o</sup>.

En esta Vnion de los dos,  
yo soy Plazer el que gano;  
que es mucho lo que mi ser  
con tu fabor abentajo.

Peru.

Ello Parezen muy bien  
Los dos, y aca, enguillotrando  
estan nuestros Corazones  
para hazer efectos Raros  
en la fiesta de este Niño.  
Mas por que nos Coronaron  
de Iedra, al hablar los Juntos?  
digan no auia otro Arbol  
de mijor Calaña que este?

Toribio.

Perucho lo ha pescudado, Riese.  
Por que de pampanos el  
se Corona de Ordinario.

Peru.

todos somos de Corona Riese.  
Toribio; y sino, traslado  
al tonillo de toribio,  
que

[fol.67]

que en la taberna tomando  
(dize) estaba la razon.

Anto.

Por Nos que te la ha pegado.

Plaz. 2<sup>o</sup>.

Bien Coronaros pudiera  
Nuestra atenzion, con los ramos  
de Laurel, Oliua, Ó palma  
Ó con los de grama estando  
en los gentlicos Ritos;  
que con ellos aclamaron  
á los Venzedores fuertes  
que los triumphos, y los lauros  
Consiguieron por las armas  
su republica augmentando.  
Mas como este tierno infante

Nazió á ser de amor el pasmo,  
y á venzer con la fineza  
los Corazones, es llano  
que para significar  
esse amor, es mas del caso  
la Yedra, toda cariños;  
que apenas naze en el campo  
quando se enlaza amorosa  
con las Plantas, procurando  
el triumpho con las finezas  
y el venzer, con los abrazos.  
Coronaros pues con yedra  
es para que denotando  
esse amor con ella, hagáis  
Vuestra fiesta, enamorados  
del que su Venzer reduce  
á las terneras, y halagos.  
Bato.

[fol.67vº]

Bato.	Ea pues, vaya de fiesta.
<hr/>	
	El Pesar al Vn lado como escondido al Pario dize.
<hr/>	
Pesar.	Na la hareis sin que embarazos El Alboroto, y Pesar por Instantes os pongamos.
Tori.	Lo Primero es disponer aqui Vn portal bien formado que represente á Belen con todos sus aparatos.
Pla. 2º.	Este es para esso muy bueno.
<hr/>	
	Tira la Cortina de en medio donde aura Vna Capacidad, suficiente.
<hr/>	
Peru.	Como muy bueno; es pintado. aqui ha de hazerse vn Altar Muy rico; que aunque el tamaño nacio pobrezito, fue hijo de Padres honrados.
Plaz. 1º.	El frontal, blanco ha de ser; que es de nuestro amor el blanco.
Anto.	Muy bien también estuviera en la occasion, de encarnado, pues se Vistió nuestra tela.
Peru.	Vamos á traerle .
Anto.	Vamos.
<hr/>	

Dizen á Vozes el Alboroto, y Pesar dentro.

---

Albo.	Al lobo, al lobo Pastores que va siguiendo el Ganado.	<u>turbanse los Pastores.</u>
-------	----------------------------------------------------------	-------------------------------

Pesar.	Trepando va la Montaña.
--------	-------------------------

Alboro.

[fol. 69]

Albo.	Quanto encuentra va trinchando.
-------	---------------------------------

Los dos.	Al lobo.
----------	----------

Bato.	Que es aquesto! Amigos Vamos luego a remediarlo.
-------	-----------------------------------------------------

Todos.	No ay que esperar Vamos luego.
--------	--------------------------------

Bato.	Ala altura.
-------	-------------

Tori.	Al Monte.
-------	-----------

Anto.	Al Llano.	<u>Vanse.</u>
-------	-----------	---------------

Plaz. 2º.	Deteneos. tenme Plazer, que aunque con tigo me hallo no se que accidente turba mis halientos.	<u>haze que se desmaya.</u>
-----------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------

Plaz. 1º.	No me espanto que eres Plazer de la tierra á quien siempre anda acechando el Plazer, y nunca tienes los gustos sin sobresaltos.
-----------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

---

Chasquean Dentro los Pastores las Ondas.

---

Plaz. 2º.	Como quieres que no sienta, estas Vozes escuchando, el riesgo de los Pastores? O pensión de los humanos! que si en sus contentos viuo, en su pesar me desmayo.
-----------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Plaz. 1º.	Mira, la Vida del hombre es vn andar batallando aun con sus mismos afectos. y no ignoro que aunque tanto los dos nos vemos vnidos esta noche, aya contrarios
-----------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

[fol. 68vº]

que a ti en los Pastores quieran



	<p>hazerte Guerra, entibiando  el ferbor con que los muebes.  pero yo aora cantando  los amores del nazido,  no solo te daré animo  pero hare que los Pastores  en el Monte Oygan el Cantico  por que no pierdan de vista  tu influxo entre los Cuydados.</p>	
Plaz. 2º.	<p>Ay Plazer del Cielo, y como  se conoce que á lo alto  de tu ser, no llegan penas;  ante lo débil, y flaco  del mio, halientas de modo  que he de acompañar el canto  de la suerte que propones  para el fin que has insinuado.</p>	
Plaz. 1º.	<p>Pues di conmigo siguiendo  los accentos de mi Voz.</p>	
Cantan los dos.	<p>Perseguid al lobo fiero  Pastores.</p>	<u>Acompañan Dentro.</u>
Plaz. 2º.	<p>tened valor.</p>	
Plaz. 1º.	<p>Y Volued luego al que os llama.</p>	
Los dos.	<p>Cordero con dulces  Validos de amor.</p>	
Plaz. 1º.	<p>Nada el Pesar, os detenga,  que este susto agora os dio;</p>	
Plaz. 2º.	<p>Que para quedar venido  Los dos</p>	
<b>[fol. 69]</b>		
Los dos.	<p>Sies lobo el Pesar  el Cordero es Leon.</p>	
<hr/>		
	<p>Dentro los Pastores a Vozes.</p>	
<hr/>		
Bato.	<p>Perucho Ven por aca.</p>	
Peru.	<p>Ya voy Bato.</p>	
Tori.	<p>Anton espera.</p>	
Anton.	<p>Anda, y mira que no puedes.  <u>Salen los Pastores.</u></p>	
Peru.	<p>Pardiez que la hicimos buena.</p>	
Tori.	<p>Brabo chasco nos han dado.</p>	

Plaz. 2º.	Pues que ay Pastores.
Bato.	La Selua. y los Montes, y las Cumbres do el Ganado se apazienta hemos andado, y no ay ni lobo ni loba en ellas.
Plaz. 2º.	Pues cuías fueron las Vozes que se oyeron?
Anto.	Linda flema. de algunos que pretendieron alborotar nuestra fiesta.
Peru.	Yo dos bultos Columbre al bajar por essa sierra, y ellos deuieron de ser.
Anto.	Si; el Vno se remenea Mucho; y anda bullicioso
Peru.	atrauesando veredas. Y el otro anda muy pesado. Pues guarden no les succeda otra; que seran el branco
[fol. 69vº]	de las Ondas, y las Piedras. Quisieron Venirse a mí. y aun siguiendo nuestras huellas pretendieron ir también; y etele aquí donde suena la harmonia de los dos Plazeres de zielo, y tierra, con que desaparezieron huyendo como saetas; de suerte que conozi que aficionados no eran de las lletras (?) ni las Vozes de los Plazeres.
Plaz. 2º.	Las Señas que das, son del Alboroto y del Pesar.
Plaz. 1º.	No los temas. ni Vosotros los temais Pastores; que su fiereza en esta dichosa Noche en ninguno ha de hazer presa. que esta Noche es de Plazeres no de Alborotos, y penas. Vaya la fiesta adelante.

Plaz. 2°. Este espacio representa  
á Belen.

Peru. Vamos aora.  
por el Altar, y la Mesa.

Todos. Vamos.

Plaz. 1°. bien has elegido.  
que

[fol. 70]

q[ue] con alta inteligencia  
Belen, es casa de Pan  
y el grano q[ue] en pajas muestra:  
es Victima en el Altar.  
es sacrificio: es ofrenda.

Plaz. 2°. Desde su Nazer, el grano  
nos anunció esa fineza.

---

Sacan los Pastores la mesa con frontal blanco  
con todo aliño, y la ponen en medio.

---

Bato. Pardiez que el Altar, se puede  
Ver; aunque Corto se queda  
respecto de nuestro amor.

Peru. Pues dime de que le hizieras  
si pudieras?

Bato. Yo? de flores.

Peru. Y tu?

Anto. Yo? de lindas perlas.

Peru. Y tu?

Tori. de Oro, y de Diamantes.

Peru. Pues si bien se considera  
  
el Altar tendrá de todo  
bien presto.

Todos. De que manera.

Peru. Por que puesto el niño en el  
sera de oro, y de Perlas  
de flores, y de Diamantes,  
y de soles, y de Estrellas.

Plaz. 2°. Bien dizes; pero primero

[fol. 70v°]	será menester preuenga Vuestra diligenzia luzes.	
	que puestas en su presenzia, del Corazon los Ardores Manifiesten.	
Tori.	Nora buena; Vamos por belar de á libra que el sacristan esta Zerca.	
Peru.	Si han de Mostrar Nuestro Ardor Los Cirios Pasquales Vengan; que de á libra es poco es poca cossa.	
Toribio.	Por Cierta de arroba sean.	
Peru.	hasta de acumbre, toribio magino que has de traerlas que es tu Intenzion muy de Vota.	<u>Riendose.</u>
Tori.	Yo Perucho bien quijera poner delante, del niño aquella araña, que cuentan que es formada de Cristal Llena de Pabos, y Peras.	
Ant.	Pues esa aqui no se esta?	
Tori.	Valgame Dios, que belleza! Ay que Peras, Ay que Pabos! gordos estan; comen de ellas? que gusto sera el guardarlos?	<u>Mirala.</u>
Peru.	Diganlo sus reverencias.	<u>Riyendo.</u>
Plaz. 2°.	El Pastor Mayor de España La dio para que luziera expecial mente esta Noche.	
Bato.	Bien aya el. mas las Velas que nos tocan á nosotros	
[fol. 71]	Vamonos luego á traerlas y han de Venir encendidas.	
<hr/>		
	El Alboroto dize al Paño aparte.	
<hr/>		
Albo.	Yo haré que los Vientos sean estorbos de el luzimiento sacando de las Cabernas del Monte, al Zierzo Soberbio y al Aquilon, cuias fuerzas á soplos Maten las luzes.	
<hr/>		

---

Pesar.	toma, Alboroto, esa empresa que sera muy de tu haliento para que essa pena tengan.
Plaz. 2º.	Muy bien me parecerá que quando las luzes Vengan traygamos tambien al niño Como en Proccesion, y sea el Plazer del Cielo quien se trayga en sus manos.
Plaz. 1º.	Ea, assi como Lo dispones se ha de hazer; y por que entera sea la accion; tu en las tuyas el Pesebrillo, y pajuelas traeras, puesto que el Plazer del Mundo, esa fue la Ofrenda primera que le Ofrezio para que en Belen Naziera.
Plaz. 2º.	Harelo assí. Vamos.

**[fol. 71vº]**

Todos.	Vamos.
Plaz. 1º.	Y con la música Nuestra auemos de acompañar la función.
Peru.	De essa manera se hará Vna fiesta famosa. también ha de auer trompetas y Cajas.

---

Los niños que tienen las hachas en el teatro se  
leuantan, y dicen.

---

Todos.	Y tambien danza que aqui sabremos hacerla.
Anton.	Si. y será danza de hacha; y muy luzida por fuerza. <u>Vanse.</u>

---

Por encima del Pano aparezeran dos Vientos pintados  
en Carton grandes, hinchados los Carrillos como  
Soplando, auna parte, y Otra al Modo que se pintan  
en Los Mapas, y Salen al Mesmo tiempo el Pesar,  
y el Alboroto, y Suenan La Caja, y Sordina.

---

Pesar.	Ea, Alboroto, alborota de los Montes, y las breñas
--------	-------------------------------------------------------

las distancias, con los Vientos;  
soplan con toda fiereza.  
No solo apaguen las luces  
sino tambien las Estrellas  
lebantando para el Casso  
paborosas nubes negras.  
Si es este el Belen q[ue] imita  
á aquella casa primera  
donde

[fol. 72]

donde Nacido (que rabia!)  
se Vió el que agora Zelebran:  
haz que Vracanes se buelen  
con esse Altar, cuyas telas  
sean alas que á los ayres  
se lebanten, y en la tierra  
den con el hecho pedazos.

Albo.

Pues No Ves la diligenzia  
con que los Vientos Rebuelvo?  
repara bien. que su fuerza  
hasta las peñas desploma;  
hasta los Arboles buelca,  
con detrozos semejantes  
á los de las Canalejas.  
Por esse Bosque á bufidos  
Calles de Arboles se lleua;  
Mira al Cierzo Como Corre;  
Mira al Aquilon que buela.  
El leuante á esotra parte  
y el Austro, siguen la Empresa  
tambien con todo furor  
como el de este año de Ochenta.

---

Los Niños de las hachas ponen las manos como para defen-  
der las luces de el ayre, y suena la Caxa Confusamente.

---

Los Ni[ños] de las ha[chas]. Grande ayre se ha lebantado,  
Cuidado con las hachetas.

Alboro.

Ya los Pastores queriendo  
adentro encender las Velas,  
Los ayres se las apagan.

Mueuese.

[fol. 72v<sup>o</sup>]

Pero que mucho si sueltas  
sus furias, se las perturban  
con nubes á los Planetas.

Pesar.

Esso si, ya que mi enojo  
Llegarse hazia alla no pueda,  
Lleguen effectos que causen  
pesar, de qualquier manera:  
Confusion, desluzimiento,  
en esta Noche que intentan  
solemnizar los Plazeres.

	Dexe de ser Noche Buena á golpes de destemplanzas de Vientos, y de tormentas.	
Albo.	Por mas Golpes que las des, nada con esso remedias.	
Pesar.	Por que?	
Albo.	Por que aquel Plazer que al otro Plazer adiestra le Enseña en esta ocasión á hazer Gusto de las penas. Mira como tocan ya Las Cajas, y las trompetas, y acercandose hazia aca se Vienen con linda flema (como si Vientos ni Nubes ni terremotos huuiera en el Mundo) á proseguir con su comenzada fiesta. Assi succedio en la Noche que el Niño Nazió en La tierra; que [fol. 73] que ni bastaron horrores ni yelos, ni bentisqueras para que armonias dulces por el Ayre no se Oyeran, ni en los Pastores Plazerres.	<u>tocan.</u>
<hr/>		
	Vno de los de las hachas dize.	
<hr/>		
Hacha. 1ª.	Las Potestades aéreas no tienen en esta Noche potestad, en quien celebra. con Plazer del cielo, al Niño.	
Pesar.	Que dizes? Calla la Lengua.	
Hach. 1ª.	Quien es el que me lo dize?	
Albo.	O lo que hare la Inozenzia! que nunca al Pesar Conoze.	
Hach. 2ª.	Pues digame no se huelga de que se huelguen los otros?	
Albo.	Para el Pesar es muy buena La Pregunta.	
Pesar.	Que tormento!	
Hach. 3ª.	Aguarde Vn poco, y la fiesta	

	de los Pastores Verá.	
	Pone el 4º la luz al rostro del Pesar.	
Hach. 4ª.	No tiene el Cara de Verla	
	Jesus, y que regañona!	
Hach. 1ª.	Jesus, y estotra es quien quiera?	
	Esto ha de dezir Mirando la cara del Alboroto con la hacha.	
Pesar.	Jesus dezis? Inozentes,	
[fol. 73vº]	esse Nombre me destierra.	<u>Vase huyendo.</u>
Albo.	Esse Nombre pacífica los Vientos, y las tormentas.	
Las hach.	Assi el que nazió se llama.	
Albo.	Esse me Venze, y me ausenta.	<u>Vase.</u>
Hacha. 2ª.	Ola, quien serán aquestos que tan contrarios se muestran?	
Hach. 3ª.	No tienen traza de buenos.	
Hach. 4ª.	No estan ellos para fiestas.	
Hach. 1ª.	Demonios deben de ser, pues al dezir Jesus, tiemblan.	
Hach. 2ª.	Huyendo. Van como liebres	
Hach. 3ª.	Y lo que Veo es que Zesa. ya la fuerza de los Vientos y la Noche se serena despues que se fueron.	
	Los Vientos pendientes, se han de Voluer por el otro lado en que estarán pintadas dos Grandes estrellas.	
Hach. 4ª.	Ya, se descubren las estrellas, y Plazeres, y Pastores alegres aca se acercan. recibamolos aquí.	<u>Tocan Caja, y Instrumentos.</u> <u>Ponense á las puertas.</u>
Todos.	Sea en muy en hora buena.	
	Ban saliendo los Pastores con belas encendidas. Luego el Plazer de la tierra con Vn azafatillo de mimbres, con heno en el, y a lo Vltimo el del Cielo, con el niño	



Jesus Sobre Vn Zendal en las Manos, y Cantan Los  
Plazeres.

---

[fol. 74]

Plaz. 1°. Canta.      Ea, dichosos mortales  
aplaudiv al Vello Sol  
que os Vino á dar con sus luzes  
quietud, alegría  
consuelo, y ardor.

---

Tocan Caja, y Clarin con alegria.

---

Plaz. 2°. Can.      Dignos aplausos hagamos  
á quien naciendo quitó  
al Pesar todas las fuerzas  
trocando en Consuelo  
su pena, y Rigor.

---

Tocan Dentro.

---

Plaz. 1°.      Aqui el que nazio se obstanta  
festejad su ardiente amor

Plaz. 2°.      Sí, que en estas pajas quiso.

Los dos.      Ardiendo en finezas  
mostrar su aficcion.

Tocan dentro.

---

Esto se ha de Cantar dando buelta al theatro con toda pausa  
acompañando los Pastores, y las hachas, tocando Dentro  
Caja alegre, y Clarin como está a la margen hasta  
dejar los Plazeres el Niño en las pajas en el Altar,  
y se pueden en este tiempo al tocar Caja, y Clarin  
disparar Dentro algunos cohetes.

---

Plaz. 1°.      Ya en este Nuevo Belen  
Pastores se representa  
el Niño puesto en las pajas.  
Ved con que hermosura eleua  
el Altar que le aueis hecho,  
[fol. 74v°]

á la Mas alta Riqueza.

Bato.      Agora sí, que es de flores.

Anto.      Agora si, que es de perlas.

Plaz. 2°.      Ofrezedle aora las luzes  
que aueis traído, y ponedlas  
en las manos del Plazer  
para que sobre la Mesa  
del Altar, el las Coloque.  
Y Cada Vno le Ofrezca  
en la luz, de su deseo  
la mas estimable prenda.

Todos.      Muy bien nos pareze.

Plaz. 2°.      Pues  
Sea de Bato la primera.

Bato.	Niño, hermoso de los Cielos Lumbre de Lumbres eternas en esta luz Va mi Vida; amparadla, y defendedla.	<u>Ponese en medio con reberenzia.</u>
	Dansela al Plazer el cielo auiendo hecho la Ofrenda en medio, y el Plazer la pone en el Altar, y assi en los demas.	
Plaz. 1º.	En Seguridad la pone qualquiera que assi la Emplea; que el Pesar ni el Alboroto podrán en nada ofenderla.	
	Tocan Dentro Caja, y Clarin muy poco.	
Peru.	Mucho me costó el guardar del Viento, y de su fiereza esta [fol. 75] esta luz Señor, que os doy Con el Corazon en ella.	
Plaz. 1º.	Si te Costó mucho, puedes esperar de su Clemenzia la paga; porque su amor premia mas, lo que mas Cuesta.	<u>Tocan.</u>
Tori.	En esta, Niño, os Ofrezco mi amor, y mas el de Menga Mi Muger; que nos queremos con muchisima terneza.	
Plaz. 1º.	Si sobre todo le amais, grata le será la Ofrenda; que el Vniros en quererle será obligar su fineza.	
Anto.	Yo en esta luz os dedico Alma, sentidos, potenzias y en la Vela, y el paulo el Cuerpo, y sus pertenenzias.	
Plaz. 1º.	Todo le será de agrado que aunque el Cuerpo poluo sea, siempre es de su estimazion quando es con alma la oferta.	<u>Tocan.</u>
Hachas.	Nosotros tambien.	
Plaz. 1º.	Estaos como antes en dos hileras; que cada Vno en su puesto como haga la obediencia, se Ofreze al Niño su Luz, y tendra premio por ella. [fol. 75vº]	<u>Tocan.</u>
Bato.	Ya que ofrecimos las luzes, que hemos de hazer?	
Plaz. 2º.	Mil ternezas decid al recién nazido. hazedle Vayles, y fiestas.	

Peru.	Vaya. que lo que hasta aora se ha hecho es fiesta de Yglesia; antes huuu Villancicos cantados con mil destrezas; luego hicimos el Altar; luego Proccesion, con Zera con Ruidos, y Cohetes; para mañana se queda el Sermon; y otro dia aura tambien diferencias; con que aora bien que las danzas y vayles su lugar tengan que nos tocan á nosotros y es Justicia, y para ella. &cc.	
<hr/>		
Dentro El Pesar, y el Alboroto á Vozes.		
<hr/>		
Pesar.	Pastores al fuego, al fuego, que las cabañas se queman.	
Albo.	Al fuego, que las abrasa, Y las reduce á pavesas.	
Los dos.	Al fuego.	
<hr/>		
Hanse de ver por encima del Vestuario Llamas que con Estopas puestas en Vnas Varas passen encendidas de Vna parte [fol. 76] Parte á Otra.		
<hr/>		
Bato.	Desdicha grande.	<u>Turbanse.</u>
Hach. 1ª.	No ayais miedo que la sea; que estas Vozes Conozemos todos los de las hachetas.	
Hach. 2ª.	Y donde dos figurones que apagar no las quisieran denantes, saliendo aquí;	
Hach. 1ª.	Mas no salieron con ella;	
Hach. 2ª.	Apenas aquí salieron quando los Vientos empiezan a correr con toda furia en aquella parte, y esta. <u>Señala donde están las /estrellas.</u>	
Hach. 3ª.	Las Estrellas se cubrieron de nubes grandes, y densas.	
Hach. 4ª.	Ellos estaban rabiando porque haziais esta fiesta, y trataban de estorbarla.	
Peru.	Y no supiste quien eran?	
Hach. 1ª.	No pero por las facciones parezieran gente fiera.	
Hach. 2ª.	Las Narizes se le hinchaban al Vno, con tanta Xeta tiene la boca, y hocico.	
Toribio.	Del pesar son essas señas.	
Hach. 3ª.	El Otro es muy bullicioso, y que todo lo atropella.	
Hach. 4ª.	Pero al mirar los diximos	

	Jesus, y con rabia, y pena se fueron con mil Demonios. [fol. 76vº]
Hach. 1ª.	Y lo mas es que al ir fuera, cesaron los Vientos todos, y se Vieron las Estrellas.
Tori.	Alla sentimos Nosotros tambien aquesta tormenta que el Ayre no nos dexaba Casi enzender nuestras Velas Para la procibicion.
Hachas.	Pues Señores no los teman que estos fuegos son fingidos.
Bato.	Como puede ser si vuelan las llamas por las alturas y discurren por la Sierra?
Plaz. 1ª.	Ea Pastores creed lo que dize la Inozenzia; que el Pesar, y el Alboroto de Ordinario se Conziertan en estorbar las piedades como hijos de la Soberbia. proseguid con Vuestro gozo burlando de sus fierezas que yo la Palabra os doy de que ningún riesgo tengan las Cabañas.
<hr/>	
Dentro el Pesar, y el Alboroto.	
<hr/>	
Los dos.	Que se abrasan.
Plaz. 1º.	Ellos son los que se abrasan. Cantad, y Vaylad Pastores.
Plaz. 2º.	hazed lo que os aconseja el Plazer del Cielo, que esta será estratajema [fol. 77] como antes fue la del lobo.
Plaz. 1º.	Y por que Veais que es cierta esa Razon, con mi Voz Sie de hazer que esos Contrarios á Vuestros pies estén oy, precipitados del Monte con afrenta, y Confusion.
<hr/>	
Canta el Plazer del Cielo por el primer tono á la Vna puerta.	
<hr/>	
Plaz. 1º. Canta.	Ha de el pesar, y Alboroto no os Llamo para el favor si no para el precipicio que es propio Castigo de Vuestro furor. Ha de la Inquietud, y rabia obedezed á mi Voz,

	que eficazmente imperiosa dispone entregaros á dura prisión. Desocupad la Montaña donde se zelebra oy al que para desterraros del Mundo, en la tierra humano nazio. No quede ni aun Vuestro Nombre en la Estanzia donde amor oy enlaza los Plazer de cielo, y de tierra en estrecha Vnion.	<u>A la otra puerta.</u>
Bato.	O que fuertes son tus Ecos Plazer, pues Vienen los dos rodando de peña en peña. [fol. 77vº]	<u>A la puerta.</u>
Toribio.	tambien el fuego zesó, y en lugar de las Cabañas ellos los quemados son.	<u>A la otra.</u>
Plaz. 1º.	La Embidia es quien los abrasa.	
<hr/>		
	Salen el Pesar, y el Alboroto Vno por Vna puerta, y Otro por Otra atadas las Manos como arroja dos, y precipitados, Y quedan á los pies de los Pastores en el Suelo, tiznados Los Rostros.	
<hr/>		
Pesar.	Rabio de Embidia, y Rencor.	
Alboro.	Que me abraso, o pena fiera!	
Pesar.	Que nos quieres com tu Voz?	
Albo.	Que nos quieres com tus Ecos?	
Pesar.	Que en aquesta Noche son y han sido nuestro Castigo, siempre; Plazer, no basto que al Nazer aquesse niño.	<u>Mirale.</u>
Peru.	Como le mira el traydor.	
Pesar.	Tubieses en cielo, y tierra tan amplia Jurisdiccion? Siempre me has de atar las manos y ponerme como estoy?	
Hach. 1ª.	Estos son los que aquí Vimos.	
Hach! Todos.	Es la Verdad estos son.	
Peru.	Que cara de amotinado tiene esse, fuego de Dios.	
Toribio.	Pues mire esotro Angelito; Cara tiene de Soplon.	
Anto.	Braba Mente lo han rodado; hubo el rodar coscorrón?	
Albo.	No es esso Lo que yo siento, Sino [fol. 78] sino que el Plazer me ató con su armonía las manos?	<u>con rabia</u>
Plaz. 1º.	Pastores, pues que á los dos teneis á los pies, pisad los	

	con desprecio, y con Valdon. que quien desprecia al pesar, se halla muy superior para lograr mi Plazer, que es el que el Nazido os dió. El Nazido bien conoze Mi furia, y la padezió.	<u>Pisanlos.</u>
Pesar.		
Plaz. 1º.	Sí; pero con su Constanzia á los hombres enseñó que quien Venze los pesares es digno de Galardon.	
Albo.	Desatadme aquestas manos Y Vereis:	<u>Con rabia.</u>
Plaz. 2º.	Calla traydor que el Principe de la Paz al Alboroto postró en Belen, y allí pisaron los Pastores tu furor. Nada te valio el Mober entonzes al Aquilon al cierzo, á la nieue + fría, para que este hermoso sol no influyese su Plazer com que tu inquietud cesó. Aora assi te ha Succedido [fol. 78vº] con afrenta, y Confusión.	<u>Pisanlo los Pastores.</u>
Plaz. 1º.	Pisadlos, pues el Nazido os ofrezio la Ocasión de que se Cumpliesse en ellos lo del pisar al Dragon al Aspid, y al Basilisco; que quien se emplea en su amor y en su alabanza, seguro pisa sobre lo feroz.	<u>Pisanlos.</u>
Peru.	Como Vn Orujo estan ya; pero yo pensando estoy que el mosto que arrojan huelen á zahurdas de Pluton.	
Plaz. 1º.	Pues andad fuera Mezquinos arrojaos por lo interior de las Cuebas de esos Montes á la eterna Confusion.	
Pastores.	Vaya el Alboroto fuera. Vaya el Pesar á fufón (?).	
Pesar.	Que pena fiera!	<u>Vase.</u>
Albo.	Que Rabia!	<u>Vase.</u>
Pastores.	Vamos los Siguiendo empos, ya pedradas los matemos.	
Plaz. 1º.	Detenos, Pastores, No, No los sigais, que al pesar y al Alboroto es mejor dexarlos, que no seguirlos.	
Plaz. 2º.	Bien aya tu discrecion.	
Anto.	Y si se rebelan luego?	

	[fol. 79]	
Plaz. 1º.	Dexad aquese temor puesto que aueis Conozido la Eficacia de mi Voz que los ha atado, las manos, el brio, y la presumpcion. Ya no ay sino festejar á este Diuino Señor sin recelaros de nada pues el la Victoria os dió.	
Peru.	Pues Canten los dos Plazeres que esta noche el Niño Vnió, mil Coplas á su hermosura; y yo, y toribio, y Anton baylaremos.	
Todos. hach. y Nosotros	Mezclaremos á su son la danza de hacha.	
Plazeres.	Esta bien.	
Todos.	Pues Vaya en Gloria de Dios.	
<hr/>		
	Cantan el Plazer del Cielo, y de la Tierra en Duo Las Coplas que se siguen, y vaylen los Pastores mezclandose con los de las hachas haciendo al Altar primero re- uerenzia.	
<hr/>		
Pla.	festejad Zagalejos al que ha nazido para hazeros Corderos de sus Egidos	<u>Reuerenzia.</u>
Estriuillo.	Ay que prodigio que Viene á hazer ganados á los [fol. 79vº] á los perdidos.	<u>Ponense en sus lugares.</u>
<hr/>		
	Este Estriu o. se repite, y se Vayla, y al dezir las Coplas hazen lazos sin Castañetas hasta el Estriu o. y dentro se podra tocar suauemente la Caja a Compas, y las sonajas al tiempo que baylaren.	
<hr/>		
Plaz.	Su Plazer en los Cielos, y tierra haze que los gozos abunden y se derramen. ay que el infante es del Cielo, y la tierra quita pesares.	
<hr/>		
	Repiten, y Vaylan.	
<hr/>		
Plaz.	De aquel lobo que al hombre busca sangriento á Vista de este Niño no ay tener miedo.	

ay que remedio  
que al nazer no ha dexado  
del lobo Vn pelo.

---

Repiten, y vaylan.

---

Plaz. Del Alboroto triumpho  
puesto entre pajas  
pues al ver su belleza  
sosiega el Alma;  
Ay Dios que grazia  
solo amor se alborota  
con dulzes ansias.

---

Repiten, y vaylan.

---

Plaz. [fol. 80]  
Si el Pesar en tristezas  
el Peso ha puesto,  
en Belen sus balanzas  
se destruyeron,  
ay que Contento  
que el Pesar, con el Niño  
no tiene peso.

---

Repiten, y vaylan.

---

Representando.

---

Plaz. 2º. Bueno esta, Pastores míos,  
que ya la misa del Gallo  
esta pidiendo este Altar.  
Peru. Pues que? con esto acabamos?  
Juro á tal que me estuviera  
al sonecillo vaylando  
mil Siglos.  
Tori. Yo treinta mil.  
Plaz. 2º. No es dar fin esto al aplauso,  
si no llebarle adelante  
porque si se ha zelebrado  
al niño, Con Villancicos,  
con los Maytines Cantados,  
con Musicas, y Plazeres  
y con auer desterrado  
al Pesar, y al Alboroto  
á fuerza de gozos tantos  
aora en dar lugar que digan  
Misa en Nuestro altar formado  
y que en el se ofrezca á Dios  
el sacrificio mas alto  
en asimiento de gracias  
[fol. 80vº]  
de este bien, es caso llano  
que adelantamos la fiesta  
y el Plazer acrezentamos,



	que por aqui al cielo llegan nuestros dezentes aplausos.	
Plaz. 1º.	Amas, que en el Sacrificio se ofrezce en pan este grano de las pajas, que es al cielo el mas suaue holocausto, que en el de Melchisedech estuvo significado, y en el de Abel, y Abraham alla en los siglos pasados.	
Plaz. 2º	la Verdad de aquellas Sombras en estas luzes Gozamos.	
Bato.	O grano de trigo hermoso en todo sois nuestro amparo.	<u>al niño.</u>
Anton.	Si Nazeis Grano en Belen pan sois al sacrificaros.	
Peru.	Los duelos con pan son buenos. se dixo por Vos; Pan Sancto.	
Tori.	Pan, y Paz en Vos son, Vno por que el Pan con paz comamos.	
Plaz. 2º.	A la Capilla Mayor Será Nuestro Altar lleuado, para celebrar la misa, y coronar nuestro Auto. y entre tanto que le lleban, Cantaremos al Senado Representando Vosotros Los [fol. 81]	<u>Cierran La Cortina / al Altar.</u>
Cantan.	Los deseos de su agrado: Que si algunos defectos se han Cometido Sepan que á perdonarlos enseña el Niño. ay que es sabido que es el que quita peccados, el Corderillo.	

---

Este Estriu o. al repetirse le representan tambien los  
Pastores, y hachas, y se han de ir todos poniendo en fila.

---

Cantan.	Al Pesar, los Plazerres del Mundo hecharon para dar buenas Pasquas á tal Senado ay que buen passo para pedir Vn Vitor y el Aguinaldo.
---------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

---

Aquí llegan á estar todos en fila, y Repiten Cantando,  
y representando el Estriuillo, haziendo reuerenzia á  
todos, y suena la Caja, y Clarin, y Vanse.

---

Finis



## X. BIBLIOGRAFÍA

---

### ABREVIATURAS

RBMSL. BIBLIOTECA Y ARCHIVO DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL  
AGPM. ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL, MADRID  
AHN. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, MADRID  
APSH. ARCHIVO PARROQUIAL DE LOS SANTOS DE LA HUMOSA, MADRID  
AMP. ARCHIVO DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DEL PARRAL, SEGOVIA  
AFLG ARCHIVO FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO, MADRID

### TEXTOS DEL PADRE SANTOS

SANTOS, 1657:

[Fray Francisco de los Santos]: «DESCRIPCION / BREVE / DEL MONASTERIO DE S. LORENZO / EL REAL DEL ESCORIAL. / VNICA MARAVILLA DEL MVNDO. / FABRICA / DEL PRVDENTISSIMO REY PHILOPO SEGVNDO. / AORA NUEVAMENTE CORONADA / POR EL CATHOLICO REY PHILIPPO QUARTO EL GRANDE. / CON LA MAGESTVOSA OBRA DE LA CAPILLA / INSIGNE DEL PANTHEON, / Y traslacion à ella de los Cuerpos REALES. / Dedicada à quien tan llustremente la corona, / POR EL P. F. FRANCISCO DE LOS SANTOS, / *Lector de Escritura Sagrada en el Colegio Real de la misma Casa.* / CON PRIVILEGIO, / En Madrid, En la Imprenta Real. Año 1657». Edición facsimilar, ed. Almiar, Madrid, 1984.

SANTOS, 1667:

[Fray Francisco de los Santos]: «DESCRIPCION / BREVE / DEL MONASTERIO DE S. LORENZO / EL REAL DEL ESCORIAL. / VNICA MARAVILLA DEL MVNDO. / FABRICA / DEL PRVDENTISSIMO REY FILIPO SEGVNDO, / NVEVAMENTE CORONADA / POR EL CATOLICO REY FILIPO QVARTO EL GRANDE / CON LA MAGESTVOSA OBRA DE LA CAPILLA / INSIGNE DEL PANTHEON. / Y TRANSLACION A ELLA DE LOS CVERPOS REALES. / DEDICADA A LA CATOLICA, Y REAL MAGESTAD DE LA / Reyna nuestra Señora Doña Maria Ana de Austria, vnica Gouernadora / de los Reynos de España. / POR EL PADRE FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, LECTOR / *que ha sido de Escritura Sagrada, y Rector en el Colegio Real de la misma Casa, Prior del / Convento de San Geronimo de Bornos, Visitador General de Castilla, y ahora / actualmente Historiador General de su Orden.* / Año 1667. / CON PRIVILEGIO. / En Madrid, Por Ioseph Fernandez de Buendia».

SANTOS, 1680:

[Fray Francisco de los Santos]: «QVARTA PARTE / DE LA HISTORIA / DE LA ORDEN DE / SAN GERONIMO. / CONTINVADA POR EL / PADRE Fr. FRANCISCO DE LOS SANTOS, / Professo del Real Monasterio de San Lorenço, Lector / que fue de Escritura Sagrada, y Rector de su Real Colegio, Prior de los Monasterios de Bornos y Benaute / Visitador General de Castilla, Leon, y Burgos, y actualmente Historador general de la misma Orden. / [...] EN MADRID. / En la Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, Impressor / de su Magestad. Año de M.DC.LXXX». Edición facsimilar con introducción del P. Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, en: Francisco de los Santos, *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2008.

SANTOS, 1681

[Fray Francisco de los Santos]: «DESCRIPCION / DEL REAL MONASTERIO / DE S. LORENZO DEL ESCORIAL, / VNICA MARAVILLA DEL MVNDO, / FABRICA DEL PRVDENTISSIMO / REY FILIPO SEGVNDO, / CORONADA / POR EL CATHOLICO REY / FILIPO QVARTO EL GRANDE, / CON LA MAGESTVOSA OBRA DEL PANTHEON, / Y TRANSLACION DE LOS / CVERPOS REALES, / REEDIFICADA / POR NVESTRO REY, Y SEÑOR / CARLOS II. / DESPVES DEL INCENDIO. / DEDICADA / A SV MAGESTAD CATHOLICA: / POR EL PADRE Fr. FRANCISCO / DE LOS SANTOS, PROFESSO DE LA MISMA / Real Casa, Lector que fue de Sagrada Escritura, y Rector en su / Ilustre Colegio, Prior de los Monasterios de Bornos, y Bena- / uente, Visitador General de Castilla, y Leon,

y actualmente / Historiador General de la Orden de / San Geronimo. / EN MADRID. / En la Imprenta de Bernardo de Villa Diego, Impressor de su Magestad, / Año de M. DC. LXXXI».

SANTOS, c.1690:

[Fray Francisco de los Santos]:Impreso: R.B.M.E., 53-I-15, *Fvncion Catholica, y Real. Celebrada en el Real Monasterio de San Lorenzo, Vnica Maravilla del Myndo. Año de 1690. Vid. Apéndice documental.*

SANTOS, [1695]:

[Fray Francisco de los Santos]: DESCRIPCION / DE LAS EXCELENTES / PINTVRAS AL FRESCO, / CON QUE LA MAGESTAD / DEL REY NVESTRO SEÑOR / CARLOS SEGUNDO / (QVE DIOS GVARDE) / HA MANDADO AUMENTAR / el adorno del Real Monasterio de / S. Lorenzo del Escorial.

SANTOS/ANÓNIMO, 1671:

THE / ESCURIAL; / Or, a DESCRIPTION of that / Wonder of the world / FOR/ ARCHITECTURE and MAGNIFICENCE / of *STRUCTURE*: / Built by K. *PHILIP* the IID of Spain, and lately Consumed by Fire. / Written in *Spanish* by *Francisco de los Santos*, / a Frier of the Order of S. *Hierome*, and / an Inhabitant there. / Translated into *English* by a Servant of the Earl of *Sandwich* in his Extraordinary Em- / bassie thither. / *London*, Printed for *T. Collins* and *J. Ford*, / at the *Middle-Temple-Gate* in *Fleet- / street*, 1671.

[Texto impreso]

SANTOS, 1698:

[Fray Francisco de los Santos]: «DESCRIPCION / DEL REAL MONASTERIO / DE SAN LORENZO / DE EL ESCORIAL, / VNICA MARAVILLA DEL MVNDO. / FABRICA DEL PRVDENTISSIMO REY / FILIPO SEGUNDO, / CORONADA POR EL CATOLICO REY / FILIPO IV. EL GRANDE, / CON LA MAGESTUOSA OBRA DEL PANTHEON, / Y TRANSLACION DE LOS CUERPOS REALES, / REEDIFICADA / POR NVESTRO REY, Y SEÑOR / CARLOS II. / DESPVES DEL INCENDIO, / Y NUEVAMENTE EXHORNADA CON LAS EXCELENTES / PINTURAS DE LUCAS JORDAN. / DEDICADA / A SU MAGESTAD CATOLICA, / POR EL PADRE FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *PROFESO* / De la misma Real Casa, Lector que fue de Sagrada Escritura, y Rector en / su Ilustre Colegio, Prior de los Monasterios de Bornos, y Benavente, / Visitador General de Castilla, y Leon, y actualmente / Historiador General de la Orden de / San Geronimo. / EN MADRID: / En la Imprenta de Juan Garcia Infançon, Impressor de la S.Cruzada: / Año de M. DC. LXXXVIII.

[Texto impreso]

SANTOS/THOMPSON, 1760:

A / DESCRIPTION / OF T H E / ROYAL PALACE , /AND / MONASTERY OF ST. LAURENCE, / CALLED THE ESCURIAL; / AND OF THE / CHAPEL ROYAL OF THE PANTHEON. / TRANSLATED / From the SPANISH of FREY FRANCISCO DE LOS SANTOS, /Chaplain to his Majesty PHILIP the Fourth. /ILLUSTRATED WITH COPPER-PLATES. /By GEORGES THOMPSON, of York, Esq. / LONDON, / Printed by DRYDEN LEACH, /For HOOPER, at Caesar's Head, in the Strand. /MDCCLX.

Edición facsimilar: Maxtor, Valladolid, 2012.

[Texto impreso]

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILÓ ALONSO, 1988:

María Paz Aguiló Alonso, «La sillería del coro del monasterio de El Escorial», en *Archivo Español de Arte*, nº 241, 1988, pp. 53-66.

AGUILÓ ALONSO, 2001:

María Paz Aguiló Alonso, *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

AGUILÓ ALONSO, 1999:

María Paz Aguiló Alonso, «Otros objetos italianos representativos del mecenazgo de los Mejorada en el Monasterio de Guadalupe», en: *A.E.A.*, 72 (288), 1999, p. 574.

AGULLÓ, 1978:

Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI y XVIII*, Universidad de Valladolid, 1978.

ALBERTI / LOZANO [1582] 1975:

Francisco Lozano, *Los Diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto. Traduzidos de Latín en Romance [...]* Madrid, 1582. Edición facsímil, Colegio de Aparejadores de Oviedo, 1975.

ALCOLEA, 1777:

Fray Nicolás Aniceto Alcolea, «SEMINARIO DE NOBLES / TALLER DE VENERABLES Y DOCTOS, / EL COLEGIO MAYOR / DE D. PEDRO, Y S. PABLO, / FUNDADO EN LA UNIVERSIDAD / DE ALCALA DE HENARES / Para trece Religiosos de todas las Provincias Observantes / de N. P. S. FRANCISCO DE ESTOS REYNOS, / POR EL EMMO. Y VEN. CARDENAL DE ESPAÑA MI SEÑOR, / D. Fr. FRANCISCO CISNEROS, / LUSTRE DE TODA LA RELIGION SERAFICA, / CON SU ADMIRABLE VIDA. / DELINEADO / POR FRAY NICOLAS ANICETO ALCOLEA, / Lector Jubilado, Examinador Sinodal del Obispado de / Sigüenza, ExVisitador General de la V.O.T. del Con-/ vento de N. P. S. FRANCISCO de Madrid, y actual / Guardian del mismo Colegio Mayor. / DEDICALO / A SU COLEGIO, Y AL M.I.S. RECTOR DE LA UNIVERSIDAD. / MADRID: MDCCLXXVII. / EN LA IMPRENTA Y LIBRERÍA DE DON MANUEL MARTIN, / y á sus expensas, calle de la Cruz, donde se hallará. / Con las Licencias necesarias».

ALDEA VAQUERO, 1986:

Quintín Aldea Vaquero, *España y Europa en el siglo XVII. Correspondencia de Saavedra Fajardo. Tomo II. La tragedia del Imperio: Wallenstein, 1634*, C. S. I. C., Madrid, 1986.

ALONSO / CASAD, 2004

Pedro Manuel Alonso Marañón; Francisco Javier Casad Arbonés, *El Concilio de Trento y los colegios de las Naciones de la Universidad de Alcalá de henares (1586-1843)*, Madrid, 2004.

ALMELA [1594] 1962:

Juan Alonso de Almela, «Descripción de la Octava Maravilla del Mundo» edición, prólogo y notas por Gregorio de Andrés, en: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VI, Imprenta Sáez, Madrid, 1962, pp. 6-98.

ALONSO MAYO, 1966:

Ursicino Alonso Mayo, «La primera guía de El Escorial», *La Ciudad de Dios*, CLXXIX, 1966, pp. 131-145.

ALONSO VELOSO, 2005:

María José Alonso Veloso: *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácara y los bayles de Quevedo*, Universidad de Vigo, 2005.

ÁLVAREZ, 1964:

Vicente Álvarez, *Relacion du beau voyage que fit aux Pays Bas, en 1548, le prince Philippe d'Espagne...* Bruselas, 1964.

ÁLVAREZ, 1753:

Fray Diego Álvarez, «MEMORIAL ILUSTRE / DE LOS FAMOSOS HIJOS / DEL REAL, GRAVE, Y RELIGIOSO CONVENTO / DE S.<sup>TA</sup> MARIA DE HESUS / (VULGO SAN DIEGO DE ALCALA) / PRIMADO MONASTERIO / DE ESTA ILUSTRISIMA CIUDAD, / PALADION SERAPHICO, / QUE PRODUXO TANTOS VARONES SABIOS: / CUYAS BRILLANTES LUCES, / EN CUNA, VIRTUDES, Y LETRAS, / HICIERON GLORIOSA SU FUNDACION: / QUE HIZO / EL ILL.<sup>MO</sup> SEÑOR D. ALONSO / CARRILLO DE ACUÑA, / ARZOBISPO DE TOLEDO, PRIMADO DE LAS ESPAÑAS, / y Chanciller Mayor de Castilla. / ESCRIVELE / FR. DIEGO ALVAREZ, PREDICADOR GENERAL / de la Esclarecida Provincia de Castilla de la Regular Observancia / de N. P. S. Francisco, y Sacristan Mayor de dicho Convento. / LE CONSAGRA A LA HERMOSISSIMA AURORA DE EL MEJOR SOL / SANTA MARIA DE JESUS, / POR MANO / DE DON VICENTE, JULIAN, BENTURA DE ALFARO, / Cavallero de el Habito de Santiago, Ayuda de Camara de su Magestad, / y Syndico de este Convento. / CON LICENCIA: En Alcalá, en la Imprenta de Doña Maria Garcia Briones, / Impressora de la Universidad. Año de 1753».

- ALVAR EZQUERRA, 1993:  
 Alfredo Alvar Ezquerra, (coord.): *Relaciones topográficas de Felipe II: Madrid*, vol. 2, Ed. Comunidad de Madrid; C.S.I.C. 1993.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, 2009:  
 Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, «La piedad de Carlos II», en: *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, pp. 141-166.
- ÁLVAREZ MARTINEZ, 1889:  
 Ursicino Álvarez Martínez, *Historia General civil y eclesiástica de la provincia de Zamora*, 1889.
- ÁLVAREZ SELLERS, 2008:  
 Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Parnaseo, Universitat de València, 2007.
- ÁLVAREZ Y BAENA, 1789:  
 [José Antonio Álvarez y Baena]: «HIJOS DE MADRID, / ILUSTRES EN SANTIDAD, / *DIGNIDADES, ARMAS, CIENCIAS Y ARTE.* / DICCIONARIO HISTÓRICO / POR EL ORDEN ALFABETICO DE SUS NOMBRES. / QUE CONSAGRA / al Illmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial / y Coronada Villa de Madrid. / SU AUTOR / D. JOSEPH ANTONIO ÁLVAREZ Y BAENA, / *vecino y natural de la misma Villa.* / TOMO PRIMERO. / A.B.C.D.E. / MADRID: / EN LA OFICINA DE D. BENITO CANO. / AÑO DE MDCCCLXXXIX».
- ÁLVAREZ Y BAENA, 1790:  
 [José Antonio Álvarez y Baena]: «HIJOS DE MADRID, / ILUSTRES EN SANTIDAD, / *DIGNIDADES, ARMAS, CIENCIAS Y ARTE.* / DICCIONARIO HISTÓRICO / POR EL ORDEN ALFABETICO DE SUS NOMBRES. / QUE CONSAGRA / al Illmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial / y Coronada Villa de Madrid. / SU AUTOR / D. JOSEPH ANTONIO ÁLVAREZ Y BAENA, / *vecino y natural de la misma Villa.* / TOMO TERCERO. / J. L. / MADRID: / EN LA OFICINA DE D. BENITO CANO. / AÑO DE MDCCXC».
- ÁLVAREZ LOPERA, 2005:  
 José Álvarez Lopera, «La pintura veneciana en el Madrid del Barroco. Consideraciones e influencia», en: *Tiziano y el legado veneciano*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2005, pp. 241-262.
- ÁLVAREZ TURIENZO, 1985:  
 Saturnino Álvarez Turienzo, *El Escorial en las letras españolas*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1985.
- ANDRADE, 1695:  
 Domingo de Andrade, «EXCELENCIAS / ANTIGVEDAD, Y NOBLEZA / de la Arquitectura, / DEBAXO / DE LA PROTECCION DEL / Excelentissimo Señor Don Ginés Fernandez de Castro, / Conde de Lemos, Andrade, Villalva, &c. / por/ Domingo de Andrade, Maestro de Obras de la Santa, y / Apostolica Iglesia del Señor Santiago Vnico Patron, / y Tutelar de España. / Con licencia. / En Santiago: Por Antonio Frayz. / Año 1695».
- ANDRADA, 1969:  
 Ramón Andrada: «Total renovación de las cubiertas del Monasterio de El Escorial», en: *Reales Sitios*, nº 19, 1969, pp. 19-28.
- ANDRADA, 1986:  
 Ramón Andrada: «Proyecto de reconstrucción del monumento de Semana Santa diseñado por Juan de Herrera», en: *Iglesia y Monarquía. La liturgia. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1986, pp. 73-80
- ANDRÉS, 1957:  
 Gregorio de Andrés: «Dos documentos inéditos sobre la Sagrada Forma de El Escorial», en: *La Ciudad de Dios*, 170, 1957, pp. 665-670.
- ANDRÉS, 1964:

Gregorio de Andrés, «Relación de la visita de Felipe IV a El Escorial en 1656 por su capellán Julio Chifflet», en: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VII, 1964, pp. 405-431.

ANDRÉS, 1965 (a):

Gregorio de Andrés, «Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid sobre la construcción del Panteón de Reyes (1654)», en: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.S.L.E.*, vol. VIII, Imprenta del Real Monasterio, 1965, pp. 159-207.

ANDRÉS, 1965 (b):

Gregorio de Andrés, «Correspondencia epistolar entre Carlos II y el Prior del Monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)», en: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VIII, 1965, pp. 209-289.

ANDRÉS, 1965 (c):

Gregorio de Andrés, «Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587», en: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VIII, 1965, pp. 127-158.

ANDRÉS, 1965 (d):

Gregorio de Andrés, «Historia del texto griego escorialense de la vida de Santa Sinclética y sus traducciones latinas», en: *La Ciudad de Dios*, n° 178, 1965, pp. 491-511.

ANDRÉS, 1965 (e):

Gregorio de Andrés, «Diurnal de Antonio Gracián, secretario de Felipe II (años 1571 y 1574)», *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Imprenta del Real Monasterio, 1965, vol. VIII, p. 8.

ANDRÉS, 1965 (f):

Gregorio de Andrés, «Relación de los incendios del Monasterio de El Escorial», en: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, Imprenta del Real Monasterio, 1965, pp. 69-81.

ANDRÉS, 1967 (a):

Gregorio de Andrés: «Nueve cartas inéditas del padre Francisco del Castillo a Felipe IV sobre diversas obras en el Monasterio de El Escorial, años 1660-1663», en: *La Ciudad de Dios*, vol. CLXXX, 1967, pp. 116-127.

ANDRÉS, 1967 (b):

Gregorio de Andrés: «Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos así en la hacienda como en la fábrica», en: *La Ciudad de Dios*, vol. CLXXX, 1967, pp. 128-139.

ANDRÉS, 1970 (a)

Gregorio de Andrés, «La descripción del Monasterio de El Escorial por Paulo Morigi», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. V, 1970, pp. 15-22.

ANDRÉS, 1970 (b)

Gregorio de Andrés: «Relación anónima del incendio del Monasterio de El Escorial en 1671», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. V, 1970, pp. 79-83.

ANDRÉS, 1971:

Gregorio de Andrés, «Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial», en: *Archivo Español de Arte*, n° 174 (1971: enero/marzo), pp. 49-64.

ANDRÉS, 1972:

Gregorio de Andrés, *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real Biblioteca*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972.

ANDRÉS, 1973 (a):

Gregorio de Andrés, «Carta del Padre Antonio Mauricio, O.S.H., (1635) a Lorenzo Cocci; sobre el hallazgo de un texto griego hagiográfico inédito en la Biblioteca de El Escorial», en: *Studia Hieronymiana*, Madrid, 1973, t. I, pp. 695-718.

- ANDRÉS, 1973 (b):  
Gregorio de Andrés, «La descripción de S. Lorenzo el Real de la Victoria del Escorial por Lorenzo van der Hamen (1620)», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX, 1973, pp. 251- 275.
- ANDRÉS, 1975:  
Gregorio de Andrés, *Proceso Inquisitorial del Padre Sigüenza*, Fundación Universitaria Española, Madrid. 1975
- ANDRÉS, 1985:  
Gregorio de Andrés, *Fiestas del primer centenario del monasterio de El Escorial (1663)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños, 1985.
- ANDRÉS, 1987:  
Gregorio de Andrés, «El incendio del Monasterio de El Escorial en 1671 y sus consecuencias en las artes y las letras», *Cuadernos de Investigación Histórica*, 11, 1987, p. 250.
- ANDRÉS, 1996:  
Gregorio de Andrés, «Varia Escorialensia», en: *La Ciudad de Dios*, CLXXIX, pp. 106-130.
- ANDRÉS ESCAPA, 2000:  
Pablo Andrés Escapa, «El original de imprenta», en: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad, 2000, pp. 29-64.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, 1927/1928:  
Diego Angulo Íñiguez, «Dibujos españoles en el museo de los Uffizi», en: *Archivo Español de Arte*, nº 3, 1927, pp. 341-347; nº 4, 1928, pp. 45-55, p. 50.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, 1955:  
Diego Angulo Íñiguez, *Pintura española del siglo XVI (Ars Hispaniae)*, Madrid, 1955.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, 1971:  
Diego Angulo Íñiguez, «Francisco Rizi. Cuadros de tema profano», en: *Archivo Español de Arte*, 1971, nº 176, pp. 357-387.
- ANGULO ÍÑIGUEZ / PÉREZ SÁNCHEZ, 1975:  
Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. I, Londres, 1975, pp. 67-76.
- ANSELMÍ, 2002:  
Gian Mario Anselmi, *Mapas de la literatura europea y mediterránea*, Crítica, Barcelona, 2002.
- ANONIMO, 1671:  
Anónimo, «THE / ESCURIAL; / Or, a DESCRIPTION of that / Wonder of the world / FOR / ARCHITECTURE and MAGNIFICENCE / of STRUCTURE: / Built by K. PHILIP the II<sup>d</sup> of Spain, / and lately Consumed by Fire. / Written in Spanish by Francisco de los Santos, / a Frier of the Order of S. Hierome, and / an Inhabitant there. / Translated into English by a Servant of the / Earl of Sandwich in his Extraordinary Em- / bassie thither. / London, Printed for T. Collins and J. Ford, / at the Middle-Temple-Gate in Fleet- / street, 1671».
- ANTONIO, 1672:  
Nicolás Antonio, «BIBLIOTHECA / HISPANA / SIVE / HISPANORVM / QVI VSQVAM VN QVAMVE / sive Latina sive populari sive alia quavis lingua / scripto aliquid consignaverunt / NOTITIA / HIS QUAE PRAECESSER VNT LCVPLETIO ET CERTIOR / brevia elogia, editorum atque ineditorum / operum catalogum / DVABVS PARTIBVS CONTINENS, / QVARVM HAEC ORDINE QVIDEM REI / posterior, conceptu vero prior duobus tomis de his agit, / QVI POST ANNVM SECVLAREM MD. / usque ad praesentem diem flourere / TOMVS PRIMVS / AVTHORE / D. NICOLAO ANTONIO / HISPALENSIS IC / ORDINIS S. IACOBI EQVITE, / PATRIAE ECCLESIAE CANONICO, / Reginorum negotiorum in Vrbe & Romana Curia / Procuratore generali / ROMAE ex Officina Nicolai Angeli Tinassii. MDCLXXII / SUPERIORVM PERMISSV».



ANTONIO, 1783:

Nicolás Antonio, «BIBLIOTHECA / HISPANA NOVA / SIVE / HISPANORUM SCRIPTORUM / QUI AB ANNO MD AD MDCLXXXIV. FLORUIERE / NOTITIA. / AUCTORE / D. NICOLAO ANTONIO HISPALENSIS I. C. / Ordinis S. Iacobi equite, patriae Ecclesiae canonico, Regiorum negotiorum / in Urbe & Romana cùria procuratore generali, consiliario Regio / NUNC PRIMUM PRODIT / RECOGNITA EMENDATA AUCTA / AB IPSO AUCTORE / TOMUS PRIMUS. / MATRITI / APUD JOACHIMUM DE IBARRA TYPOGRAPHUM REGIUM / MDCCLXXXIII».

ANTONIO, 1788:

Nicolás Antonio, «BIBLIOTHECA / HISPANA NOVA / SIVE / HISPANORUM SCRIPTOTUM / QUI AB ANNO MD. AD MDCLXXXIV. FLORUIERE / NOTITIA. / AUCTORE / D. NICOLAO ANTONIO HISPALENSIS I. C. / Ordinis S. Iacobi equite, patriae Ecclesiae canónico, Regiorum negotiorum / in Urbe & Romana cùria procuratore generali, consiliario Regio / NUNC PRIMUM PRODIT / RECOGNITA EMENDATA AUCTA / AB IPSO AUCTORE. / TOMUS SECUNDUS. / MATRITI / APUD VIDUAM ET HEREDES JOACHIMI DE IBARRA TYPOGRAPHI REGII / MDCCLXXXVIII».

ANTOLÍN, 1910-1923:

Guillermo Antolín, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, vol. I-V., Imprenta Helénica, Madrid, 1910-1923.

ARAUJO, 1885:

Fernando Araujo y Gómez, *Historia de la escultura en España*, 1885.

ARFE [1585/1587] 1674:

[Juan de Arfe y Villafañe]: «VARIA / CONMENSURACION / PARA LA ESCULTURA, / Y ARQUITECTURA / POR / IVAN DE ARPHE Y VILLAFAÑE, / NATURAL DE LEON, / ESCULTOR DE ORO, Y PLATA. / DEDICADA / A DOMINGO RODRIGUEZ DE ARVJO; / Platero, Mercader de las Casas de la Moneda de esta Corte, natural / de la Villa de Ribadavia, en el Reyno de Galicia. / Año de 1675 / CON PRIVILEGIO / EN MADRID, Por Francisco Sanz, Impresor del Reyno. / A costa de la Viuda de Bernardo Sierra, Mercader de Libros. Vendese en su casa, en la Puerta / del Sol, a la esquina de la calle de los Preciados».

ARGÁIZ, 1675:

Fray Gregorio de Argáiz, «INSTRUCCION / HISTORICA / Y APOLOGETICA, / PARA RELIGIOSOS, ECLESIASTICOS, / Y SEGLARES. ORDENADA / POR EL M. FR. GREGORIO DE ARGÁIZ, / MONGE, Y CRONISTA DE LA RELIGION DE / SAN BENITO. / DEDICALA / AL GLORIOSO PATRIARCA S. IOACHIN, / PADRE DE LA REYNA DE LOS ANGELES, Y EMPERATRIZ / MARIA, / MADRE DE DIOS/ CON PRIVILEGIO / EN MADRID: Por Antonio de Zafra. Año de 1675. / Acosta de Gabriel de Leon, Mercader de Libros. Vendese en su casa en la Puerta del Sol».

ARMENINI [1586] 1999:

Giovanni Battista Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura* (1586), ed. M<sup>a</sup> Carmen Bernárdez Sanchís, Madrid, 1999.

ASENJO BARBIERI [1987]:

Francisco Asenjo Barbieri: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos españoles* (Legado Barbieri), vol. I, Edición a cargo de Emilio Casares, Madrid, 1987.

ATERIDO, 2006:

Ángel Aterido Fernández, «Conjuntos iconográficos en el Alcázar de Madrid en época de Felipe IV: nuevas visiones», en José Manuel Pita Andrade y Ángel Rodríguez Rebollo (dir.), *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2006, pp. 305-336

ATERIDO, 2007 (a):

Ángel Aterido Fernández, «Del homenaje de los discípulos y una sombra velazqueña: Francisco Rizi y Claudio Coello en la Adoración de la Sagrada Forma de Gorkum», en: *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, 2007, pp. 507-512.

ATERIDO, 2007 (b):

Ángel Aterido Fernández, «La cultura de Velázquez: lectura, saber y red social», en Javier Portús Pérez (dir.), *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 72-93.

ATERIDO, 2012:

Ángel Aterido Fernández, «Textos artísticos de Félix de Lucio Espinosa y Malo: *De la pintura, y algunos inventores y preceptos della*» en José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Abada, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 149-171.

AULNOY [c.1679] 1999:

[Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronesa d'Aulnoy] «Memorias», en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. IV, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, [Sobre El Escorial, *vid.* pp. 171-172, 201, 260, 264].

AUTORIDADES, 1729:

«DICCIONARIO / DE LA LENGUA CASTELLANA, / EN QUE SE EXPLICA / EL VERDADERO SENTIDO DE LAS VOCES, / SU NATURALEZA Y CALIDAD, / CON LAS PHRASES O MODOS DE HABLAR, / LOS PROVERBIOS O REFRANES, / Y OTRAS COSAS CONVENIENTES / AL USO DE LA LENGUA. / DEDICADO / AL REY NUESTRO SEÑOR / DON PHELIPE V. / (QUE DIOS GUARDE) / A CUYAS REALES EXPENSAS SE HACE / esta obra. / COMPUESTO / POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. / TOMO SEGUNDO. / QUE CONTIENE LA LETRA C. / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID: EN LA IMPRENTA DE FRANCISCO DEL HIERRO, Impressor de la Real / Academia Española. Año de 1729»

BADURA, 1999:

Bohumil Badura, «La casa de Dietrichstein y España», en: *Ibero-americana Pragensia*, 33, Praga, 1999, pp. 47-67.

BADURA, 2001:

Bohumil Badura, «Sátira contra El Escorial: comparación de tres manuscritos», en: *Ibero-americana Pragensia*, Año XXXV, 2001, pp. 77-94.

BAGLIONE, 1642:

LE VITE / DE PITTORI / SCVLTORI / ER ARCHITETTI. / Dal Pontificato di Gregorio XIII. / del 1572. In fino a' tempi di Papa / Urbano Ottauo nel 1642. / SCRITTE / DA GIO. BAGLIONE ROMANO / E DEDICATE / All' Eminetissimo, e Reuerendissimo Principe / GIROLAMO / CARD. COLONNA. / IN ROMA, / Nella Stamperia d' Andrea Fei. MDCXLII. / Con licenza de' Superiori.

BALAO, 2010:

Ángel Balao, «Los frescos de Luca Giordano en el monasterio de San Lorenzo del Escorial. Técnica de ejecución», en: ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (coord.) *Luca Giordano: técnica. Pintura mural*, Actas del congreso internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado (febrero de 2008), Madrid, 2010, pp. 69-84

BALDINUCCI [1682] 1728:

[Filippo Baldinucci]: «NOTIZIE / DE' PROFESSORI / DEL DISEGNO / DA CIMABUE IN QUA / Secolo V. dal 1610. Al 1670. / Distinto in Decennali / OPERA POSTUMA / DI FILIPPO BALDINUCCI FIORENTINO / ACCADEMICO DELLA CRUSCA. / IN FIRENZE. MDCCXXVIII. / Nella Stamperia di S. A. R. Per li Tartini, e Franchi. / Con Licenza de' Superiori».

BARRA RODRÍGUEZ, 1981:

Manuel Barra Rodríguez, «Los jerónimos visitantes del colegio de la Sangre de Bornos», en: *Yermo*, n° 19, 1981, pp. 107-240.

BARRA RODRÍGUEZ, 1982:

Manuel Barra Rodríguez, «La música entre los jerónimos de Bornos», en: *Revista de musicología*, 5, 1982, pp. 235-285.

BARRA RODRÍGUEZ, 1987:

Manuel Barra Rodríguez, «Un irlandés entre los profesos del monasterio jerónimo de Bornos», en: *Gades*, n° 15, 1987, pp. 29-57.

- BARRA RODRÍGUEZ, 1995:  
Manuel Barra Rodríguez, *Iglesias y ermitas de Bornos*, Bornos, 1995, pp. 189-275.
- BARRA RODRÍGUEZ, 1999:  
Manuel Barra Rodríguez, *Catálogo de monjes del Monasterio de Santa María del Rosario de Bornos (Cádiz)*, Madrid, 1999.
- BARRIO GOZALO, 2004:  
Maximiliano Barrio Gozalo, *Historia de las diócesis españolas* (coord. Teófanos Egido López) vol. 19 (Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2004.
- BARRIO MOYA, 1982 (a):  
José Luis Barrio Moya, «El arquitecto Manuel García y el escultor Pedro Alonso de los Ríos en el convento de Nuestra Señora de la Cruz en Cubas de la Sagra», en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 48, 1982, pp. 438-441.
- BARRIO MOYA, 1982 (b):  
José Luis Barrio Moya, «Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII», *Cuadernos de estudios manchegos*, n° 13, 1982, pp. 107-122.
- BARRIO MOYA, 1983:  
José Luis Barrio Moya, «Los bienes del pintor Francisco Rizi», en: *Archivo Español de Arte*, 56: 221, 1983, pp. 39- 46.
- BARRIO MOYA, 1995:  
José Luis Barrio Moya, «Isidoro Arredondo, pintor, madrileño del siglo XVII», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV, 1995, pp. 35-55.
- BARRIO MOYA, 1997:  
José Luis Barrio Moya, «El escultor vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos. Aportación documental», en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 63, 1997, pp. 411-425.
- BARRIO MOYA, 2001:  
José Luis Barrio Moya, «Los relieves del Trasaltar de la Catedral de Burgos, obra de Pedro Alonso de los Ríos y otras noticias sobre el artista», en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 67, 2001, pp. 247-250.
- BASSEGODA, 1995:  
Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Vicente Victoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», en *Locus Amoenus*, n° 1, 1995, pp. 165-172.
- BASSEGODA, 1998:  
Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Vicente Victoria (Denia, 1650-Roma, 1709): Coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael», en *El Mediterráneo y el arte. Actas del XI Congreso Español de Historia del Arte*, Valencia, Generalitat, 1998, pp. 219-224.
- BASSEGODA, 1998:  
Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Las colecciones pictóricas de El Escorial. De Felipe II a Felipe IV», en: *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional, 9-12 de diciembre de 1998*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 465-478.
- BASSEGODA, 2002 (a):  
Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Qulliet (1809)*, Memoria Artium, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2002.
- BASSEGODA, 2002 (b):

- Bonaventura Bassegoda i Hugas, «La decoración pictórica mueble del Escorial en el reinado de Felipe IV», en: Jonathan Brown, John Elliott (dirs.), *La Almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655* (cat. exp.), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, pp.107-140.
- BASSEGODA, 2003:  
Bonaventura Bassegoda, «La decoración pictórica de El Escorial en el reinado de Carlos II», en José Luis Colomer (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 35-59.
- BASSEGODA, 2004 (a):  
Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en Fernando Checa (dir.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Seacex, 2004, pp. 89-113.
- BASSEGODA, 2004 (b):  
Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Las tareas del aposentador: Velázquez y la decoración pictórica de El Escorial», en: Cuadernos de la Fundación Botín, n° 9, 2004, pp. 115-134
- BASSEGODA, 2008 (a):  
Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Velázquez y la *Memoria de las pinturas de El Escorial*. Propuesta de edición crítica» en Benito Navarrete Prieto (coord.), *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2008, pp. 166-188.
- BASSEGODA, 2008 (b):  
Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Fray Francisco de los Santos y la difusión de la primera gran colección pictórica visitable en España», en: Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.) *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2008, pp. 267-281.
- BASSOMPIERRE [1621] 1999:  
«Mariscal de Bassompierre», en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, pp. 189-241.
- BATICLE, 1965:  
Jeannine Baticle, «Une Oeuvre Retrouvée de Carreño de Miranda: La Foundation d l' Ordre des Trinitaires», en: *Revue du Louvre et des Musées de France*, 15, 1965, pp. 15-22.
- BAVIERA / MAURA, 2004:  
Príncipe Adalberto de Baviera y Borbón; Gabriel Maura Gamazo, *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, 2 vols. Real Academia de la Historia, Madrid, 2004.
- BAYTON, 1985:  
Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1700-1703*. Museo Nacional del Prado, t. III, Madrid, 1985.
- BELLESI, 2011:  
Sandro Bellesi, «Ferdinando Tacca e il Crocifisso per il Palazzo Ducale di Massa», *Paragone, parte arte*, n° 98-99, 2011, pp. 24-37.
- BELLORI [1672], 2005:  
Giovanni Pietro Bellori, *Vidas de pintores*, Edición de Miguel Morán Turina, Akal, Madrid, 2005.
- BENITO DOMÉNECH, 1981:  
Fernando Benito Doménech, *La Arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, Federico Domenech, 1981.
- BENITO DOMÉNECH, 1988:  
Fernando Benito Doménech, «Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: a propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, IX, 1988, pp. 5-47.

BENITO DOMÉNECH, 1995:

Fernando Benito Doménech, «Sebastiano del Piombo y España», en MENA MARQUÉS (dir.), *Sebastiano del Piombo y España*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 1995, pp. 41-79.

BERGEN-PANTENS, 2006:

Christiane Van den Bergen-Pantens, «El Vellochino de Oro y sus mitos», en: Miguel Ángel Zalama y Paul Vandenbroeck, *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Fundación Carlos de Amberes, Fundación Caja Burgos, Burgos, 2006, pp. 105-116.

BEROQUI, 1946:

Pedro Beroqui: *Tiziano en el Museo del Prado*. Madrid, 1946.

BERKENMEYER, 1729:

Paul Ludolph Berkenmeyer, «LE / CURIEUX ANTIQUAIRE, / OU RECUEIL / GEOGRAPHIQUE / ET / HISTORIQUE / Des choses les plus remarquables qu'on trouve / dans les quatre Parties de l'Univers; / Tirées des Voyages de divers Hommes célèbres; / Avec deux Tables, des Noms Geographiques, / & des Matières. / Par le Sr. P. L. BERKENMEYER. / Avec tres belles Figures. / TOME PREMIER, / Qui comprend une partie de l'Europe. / A LEIDE, / Aux depens de PIERRE vander Aa. Marchand Libraire / MDCCXXIX.»

BERTAUT [1659] 1999:

«Francisco Bertaut», en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, pp.391-523.

BARTOLOMÉ, 1994:

Belén Bartolomé, «El conde de Castriello y sus intereses artísticos», en: *Boletín del Museo del Prado*, t. XV, 1994, pp. 15-28.

BERMEJO, 1820:

Fray Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses. Escrita por el P. Fr. Damián Bermejo, Monge de la misma Casa*. Madrid, Imprenta de Doña Rosa Sanz, calle del Baño, 1820.

BERMEJO MARTÍNEZ, 1965,

Elisa Bermejo Martínez, «El reloj en el arte», en: *Archivo Español de Arte*, vol. 38, n° 150, 1965, p. 193.

BERUETE [1898] 1987:

Aureliano de Beruete, *Velázquez*, París, Renouard, 1898. Ed. española, Madrid, Cepsa, 1987.

BERWICK Y ALBA, 1891:

[Rosario Falcó y Osorio], duquesa de Berwick y Alba, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba. Los publica la Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela*, Madrid, 1891.

BIONDO [1482] 1559:

[Flavio Biondo]: «BLONDI FLAVII / FORLIVIENSIS, / DE ROMA TRIVMPHANTE / LIB. X. PRISCORVM SCRIPTORVM LECTORI- / bus utilissimi, ad totius Romanae antiquitatis / cognitionem pernecessarij. / [...] / FROBEN / BASILEA MD LIX.»

BLASCO, 1989:

Selina Blasco Castiñeyra: «Aproximaciones al análisis de la pervivencia de la descripción de El Escorial de fray José de Sigüenza en el siglo XVIII», en: *El Arte en las cortes europeas en el siglo XVIII, Comunicaciones Madrid-Aranjuez, 27-29 de abril de 1987*, Madrid, 1989, pp. 130-135.

BLASCO CASTIÑEYRA, 1991:

Selina Blasco Castiñeyra: «La imagen literaria de El Escorial en el siglo XVIII. Reflexiones sobre las fuentes del viaje ilustrado», en: *C.H.I.*, n° 12, 1991, pp. 167-182.

BLASCO CASTIÑEYRA, 1992:

Selina Blasco Castiñeyra: «La traducción italiana de la Descripción de El Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia», en: *Il barocco romano e l'Europa*, en: Marcello Fagiolo y Maria Luisa Madonna (eds.), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, vol I, pp. 457-483.

BLASCO CASTIÑEYRA, 1999:

Selina Blasco Castiñeyra: *El padre Sigüenza y El Escorial*. Tesis inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo).

BLASCO CASTIÑEYRA, 2002:

Selina Blasco Castiñeyra: «Humildes descripciones y mentidas amenidades: Poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez», en: *Reales Sitios*, 153, 2002, pp. 14-27.

BLASCO ESQUIVIAS, 1990:

Beatriz Blasco Esquivias: «En defensa del arquitecto Francisco de Herrera el Mozo. La revisión de su proyecto para la Basílica del Pilar de Zaragoza, en 1695», en: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, 6, 1990.

BLASCO ESQUIVIAS, 1990:

Beatriz Blasco Esquivias: «El cuerpo de alarifes en Madrid: origen, evolución, extinción del empleo», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII, 1990, pp. 467-494.

BLASCO ESQUIVIAS, 1992:

Beatriz Blasco Esquivias: «La maestría mayor de obras de Madrid a lo largo de su historia, origen, evolución y virtual supresión del empleo», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, pp. 509.

BLASCO ESQUIVIAS, 2009:

Beatriz Blasco Esquivias: «Los árboles invisibles en el arte: el pino que no vemos», en: *Foresta*, n° 46, año 2009, pp. 77-93.

BLASCO ESQUIVIAS, 2013:

Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas (1526-1700). El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

BONA, 1672:

Joanne Bona, *Rerum Liturgicarum*, Paris, 1672.

BONET BLANCO, 2001:

María Concepción Bonet Blanco, «El retablo barroco, escenografía e imagen», en: *El Monasterio de El Escorial y la pintura: actas del Simposium*, 1/5-IX-2001, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 623-642.

BONET CORREA, 1960:

Antonio Bonet Correa, «Velázquez, arquitecto y decorador», en: *AEA*, n° 33, 1960, pp. 215-249.

BONET CORREA, 1973:

Antonio Bonet Correa, *El Libro de Arte en España*, cat. exp. XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, 3-8 de septiembre de 1973, Granada, Universidad, 1973, pp. 13-30.

BONET CORREA, 1983:

Antonio Bonet Correa, «La evolución de la caja de órgano en España y Portugal», en *El órgano español. Actas del primer congreso (27-29 octubre 1981)*, Madrid, 1983, pp. 241-354.

BONET CORREA, 1993:

Antonio Bonet Correa, «Las chimeneas de El Escorial», en *Ideas y Diseño [La Arquitectura]. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1986, pp. 99-110.

BONET CORREA, 1993:

Antonio Bonet Correa, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza, Madrid, 1993.

BORGHINI, 1584:

«IL RIPOSO / DI RAFFAELLO / BORGHINI / IN CVI DELLA PITTURA, E DELLA / Scultura si fauella, de piu illustri Pittori, e Scultori, / e delle piu famose opere loro si fa mentione; / e le cose principali appartenenti a det- / te arti s' insegnano. / All' Illstris[sino] et Eccellentis[sino], sig[nore] Padron sue

*singularis[sino] / il sig[nore] Don GIOVANNI Medici. / IN FIRENZA / Appresso Giorgio Marescotti MDLXXXIII. / Con Licenza de' Superiori».*

BOSCHINI, 1664:

Marco Boschini, *Le Minere della Pittura*, Francesco Nicolini, Venecia, 1664.

BOTTINEAU, 1986:

Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.

BOUZA, 1998:

Fernando Bouza Álvarez, «Retratos, efigies, memoria y ejemplo en tiempos de Felipe II. Para una historia de la idea de centenario», en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 580 (octubre, 1998), pp. 21-34.

BOUZA, 2000:

Fernando Bouza Álvarez, «Pinturas y pintores en San Lorenzo el Real antes de la intervención de Velázquez. Una Descripción escurialense en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa», en: *Reales Sitios*, 143, pp. 64-75.

BOUZA, 2001:

Fernando Bouza Álvarez, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001

BOUZA, 2005:

Fernando Bouza Álvarez, «Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones», en: *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid: Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 27-44.

BROWN, [1986] 2006:

Jonathan Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 2006.

BROWN, 1995:

Jonathan Brown, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995.

BROWN, 1999:

Jonathan Brown, *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, Madrid, Museo Nacional del Prado- Ediciones el Viso, Madrid, 1999.

BROWN / ELIOTT, 2002:

Jonathan Brown, John Elliott (dirs.), *La Almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2002.

BRUNEL [1665] 1999:

«Antonio de Brunel», en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, pp.253-365.

BUCHANAN, 1824:

William Buchanan, *Memoirs of Paintings, with a chronological History of the Importation of Pictures by the great masters into England, since the French Revolution*, Londres, Ackermann, 2 vols.

BUSTAMANTE, 1975:

Agustín Bustamante: «Los artífices del real convento de La Encarnación de Madrid», en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, XL-XLI, 1975.

BUSTAMANTE, 1976:

Agustín Bustamante, «En torno a Juan de Herrera y la Arquitectura», *B. S. A. A.*, Valladolid, 1976, p. 228 y ss.

BUSTAMANTE, 1985 (a):

Agustín Bustamante: «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en Cat. Exp.: *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1985.

BUSTAMANTE, 1985 (b):

Agustín Bustamante García, «Prólogo», en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. I. Reedición editorial Cimbórrio, San Lorenzo de El Escorial, 1985, pp. 7-19.

BUSTAMANTE, 1987:

Agustín Bustamante: "Las teorías artísticas en la Real Biblioteca de El Escorial", en: *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC. 1987, pp. 127-134.

BUSTAMANTE, 1989:

Agustín Bustamante: "El Escorial: una leyenda viva", en: *Reales Sitios*, n° extraordinario 1, 1989, pp. 75-86.

BUSTAMANTE, 1992:

Agustín Bustamante: "El Panteón de El Escorial. Papeletas para su historia", en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, Vol. IV, Madrid, 1992, pp. 161-215.

BUSTAMANTE, 1993 (a):

Agustín Bustamante: "Las estatuas de bronce de El Escorial. Datos para su historia (I)", en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, V, 1993, pp. 41-57.

BUSTAMANTE, 1993 (b):

Agustín Bustamante: *El siglo XVII. Clasicismo y barroco*, ed. Sílex, 1993. (Fotocopias).

BUSTAMANTE, 1994 (a):

Agustín Bustamante: *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1994.

BUSTAMANTE, 1994 (b):

Agustín Bustamante: "Las estatuas de bronce de El Escorial. Datos para su historia (II)", en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, VI, 1994, pp. 159-177.

BUSTAMANTE, 1995-1996:

Agustín Bustamante: "Las estatuas de bronce de El Escorial. Datos para su historia (III)", en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, VII-VIII, 1995-1996, pp. 69-86.

BUSTAMANTE, 1998:

Agustín Bustamante: «Las tumbas reales de El Escorial», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Argentaria, UAM, Visor, Madrid, 1998, pp. 55-78.

BUSTAMANTE / MARÍAS, 1985:

Agustín Bustamante; Fernando Marías: "La sombra de la cúpula de El Escorial", en: *Fragmentos*, 4 y 5, 1985, pp. 46-63.

BUSTAMANTE / MARÍAS, 1985:

Agustín Bustamante; Fernando Marías: "La révolution classique: de Vitruve à l'Escorial", en: *Revue de l'Art*, n° 70, 1985, pp. 29-40.

CABRERA DE CÓRDOBA, 1857:

Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid, 1857.

CABRERA DE CÓRDOBA [c.1590] 1975:

Luis Cabrera de Córdoba, *Laurentina*, Edición de Lucrecio Pérez Blanco, Biblioteca *La Ciudad de Dios*, Real Monasterio de El Escorial, 1975.

CABRERA DE CÓRDOBA, 1619:

Luis Cabrera de Córdoba, *Don Felipe Segvndo. Rey de España al Serenisimo Principe sv nieto esclarecido don Felipe de Austria*, Madrid, Luis Sánchez, impresor del Rey, 1619.

CADENAS Y VICENT, 1992:



Vicente de Cadenas y Vicent, *Diario del Emperador Carlos V. Itinerarios, permanencias, despachos, sucesos y efemérides relevantes de su vida*, Hidalguía, Madrid, 1992

CADENAS Y VICENT, 1999:

Vicente de Cadenas y Vicent, *Caminos y derroteros que recorrió el Emperador Carlos V (noticias fundamentales para su historia)* Madrid, Hidalguía, 1999

CAIMO, 1761/1768:

Norberto Caimo, «LETTERE / D'UN VAGO / ITALIANO / AD UN SUO / AMICO. / TOM. II. / PITTBURGO». [s. f.]

CAIMO [1755] 1999:

En: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. IV, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999.

CALDERÓN, 1998:

Pedro Calderón de la Barca, *La piel de Gedeón*, Ed. A. Armendáriz, Universidad de Navarra, Edition Reichenberg, Kassel, 1998.

CALDERÓN, 2006a:

Pedro Calderón de la Barca, *El sacro Pernaso*, Estudio introductorio de Antonio Cortijo, Edición crítica de Alberto Rodríguez Rípodas, Universidad de Navarra, Edition Reichenberg, Kassel, 2006.

CALDERÓN, 2006b:

Pedro Calderón de la Barca, *Las espigas de Ruth*, Edición crítica de Catalina Buezo, Universidad de Navarra, Edition Reichenberg, Kassel, 2006.

CALVO SERRALLER, 1981:

Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

CALVO SERRALLER, 1982:

Francisco Calvo Serraller, «El problema del naturalismo en la crítica artística del Siglo de Oro», en *Cuenta y Razón*, vol. 7, 1982, pp. 83-99.

CÁMARA, 1985:

Alicia Cámara Muñoz: «El Escorial de Felipe III. Historia y Arquitectura», en: *Fragmentos*, 4 y 5, 1985, pp. 33-45.

CAMPOS, 1986:

Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, «Las pinturas de la escalera imperial de El Escorial», en: *La Ciudad de Dios*, CXCIX, 1986, pp. 253-300.

CAMPOS, 1990:

Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial», en: *La Ciudad de Dios*, CCIII, 1990, pp. 68-88.

CAMPOS, 2008:

Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, «Estudio preliminar» en: Francisco de los Santos. *Cuarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, (Ed. facsimilar), Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2008, pp. V-XLII.

CAMPOS, 2012:

Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, «La Virgen del Patrocinio y el Monasterio de El Escorial», en Francisco Javier Campos (coord.), *Advocaciones Marianas de Gloria, Actas del Simposium*, Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2012, vol. II, pp. 699-732.

CANO DE GARDOQUI, 1991:

José Luis Cano de Gardoqui, «Las cubiertas de pizarra en las obras reales de Felipe II y su tránsito al siglo XVII: antecedentes de la arquitectura barroca española», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 57, Valladolid, pp. 291-300.

CANO DE GARDOQUI, 1994 (a):

José Luis Cano de Gardoqui, *La construcción del Monasterio de El Escorial. Historia de una empresa arquitectónica*, Universidad de Valladolid, Servicio de Publicaciones, Valladolid, 1994.

CANO DE GARDOQUI, 1994 (b):

José Luis Cano de Gardoqui, «El escultor flamenco Adrián de Vries y su intervención en la obra del retablo principal del Monasterio de El Escorial», en Francisco Javier Campos (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposium*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Edes, San Lorenzo de El Escorial, pp. 315-328.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, 1901:

Antonio Cánovas del Castillo, «El Monasterio de Lupiana en Guadalajara», en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo IX, enero-diciembre, 1901.

CARDUCHO [1633] 1979:

Vicente Carducho, «DIALOGOS / DE LA PINTVRA / SV DEFENSA, ORIGEN, ESSE[N] / CIA, DEFINICION, MODOS / Y DIFERENCIAS / AL GRAN MONARCHA / DE LAS ESPAÑAS Y NVE/ VO MVNDO, DON FELIPE / IIII / Por Vincencio Carducho, de la II / lustre Academia de las nobilissi / ma Ciudad de Florencia y Pin / tor de su Mag.<sup>d</sup> Catolica. / Siguese a los Dialogos. Informaciones y pa / receres en favor del Arte, escritas por varones in / signes en todas Letras. / Impresso con / licencia por Fr.<sup>co</sup> Martinez / Año de 1633». Edición de Francisco CALVO SERRALLER, Turner, Madrid, 1979.

CARR, 1982:

D. W. Carr, «The Fresco decorations of Luca Giordano in Spain», en: *Record of the Art Museum, Princeton University*, XLI, 1982, 2, pp. 42-55.

CARR, 1987:

D. W. Carr, *Luca Giordano at The Escorial. The frescoes for Charles II*. Universidad de Nueva York, 1987, tesis doctoral inédita.

CARRASCO MARTÍNEZ, 2009:

Adolfo Carrasco Martínez, «El príncipe deliberante abstracto. Debate político en torno al rey y la Monarquía de España», en: *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, pp. 81-107.

CASTILLA SOTO, 2009:

Josefina Castilla Soto, «Tratados para la educación del rey niño», en: *Carlos II. El Rey y su entorno cortesano*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, pp. 55-79.

CASTILLO OREJA,

Miguel Ángel Castillo Oreja, «Ideas, composición y diseño: antecedentes programáticos y precedentes tipológicos tradicionales del Escorial», *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura, Actas del Simposium, 8/11-IX-2002*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2002, pp. 8-41.

CATELLI ISOLA, 1976:

M. Catelli Isola, *Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma, 1976.

CASTRO / CAÑETE, 1871:

Adolfo de Castro; Manuel Cañete, «Noticia de Don Diego de Silva como escritor», en: *Memorias de la Real Academia*, Año II, Tomo III, 1871, pp. 479-499 y 500-520.

CASTRO CARIDAD, 2002:

Eva María Castro Caridad, «Baltasar Porreño y su tratado sobre las doce Sibilas», en: José María Maestre, Luis Charo Brea, Joaquín Pascual Brea (coords.) *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán, Congreso Internacional*, vol. 4, Alcañiz, 2002, pp. 1827-1842.

CATALINA GARCÍA, 1907:

Juan Catalina García, «Elogio de Fr. José de Sigüenza», en: SIGÜENZA, J., *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Bailly / Bailliére é Hijos Editores, Madrid 1907, t. I., pp. IV-LII.

CEÁN, [1800] 2001:

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez y publicado por la Academia de San Fernando. Madrid*, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, Año de 1800.

Edición facsimilar con prólogo de Miguel MORÁN TURINA, Akal, Madrid, 2001.

CEÁN, 1804:

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla, por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, individuo de las Reales Academias de la Historia y de las Nobles Artes de San Fernando de Madrid, de San Carlos de Valencia, y de S. Luis de Zaragoza*, Valencia, En la Imprenta de D. Benito Monfort, Año de 1804.

CEÁN, 1804/1805:

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la catedral de Sevilla por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. Individuo de las Reales Academias de la Historia y de las Nobles Artes de San Fernando de Madrid, de San Carlos de Valencia y de San Luis de Zaragoza*, Sevilla, En casa de la viuda de Hidalgo y sobrino, 1804.

CEÁN, 1870:

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Ocios de Don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes (hasta ahora inéditos)*, Madrid, Imprenta de Berenguillo, 1870.

CELLINI, 1989:

Benvenuto Cellini, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, prólogo de Fernando Checa Cremades, Traducción de Juan Calatrava Escobar, Akal, Madrid, 1989.

CELLINI, 2007:

Benvenuto Cellini, *Vida*, Cátedra, Madrid, 2007.

CERVERA VERA, 1985:

Luis Cervera Vera, «El conjunto monacal y cortesano de La Fresneda en El Escorial», *Separata de Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Primer semestre, nº 60, Madrid, 1985.

CHECA, 1980:

Fernando Checa Cremades, «Capricho y fantasía en El Escorial (sobre el grutesco y el gusto por lo fantástico en el Monasterio)», *Goya*, nº 156, 1980, pp. 328-335.

CHECA, 1986:

Fernando Checa Cremades, «Felipe II y la formulación del clasicismo áulico», en *El Renacimiento en la provincia de Madrid*, Alcalá de Henares, 1986, pp. 171-201.

CHECA, 1988:

Fernando Checa Cremades, «(Plus) Ultra Omnis solisque via. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. I, 1 (1988), pp. 55-80

CHECA, 1992:

Fernando Checa Cremades, *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid, Nerea, 1992.

CHECA, 1994 (a):

Fernando Checa Cremades, *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994.

CHECA, 1994 (b):

Fernando Checa Cremades, *Tiziano y la Monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994.

CHECA, 2004:

Fernando Checa Cremades, «Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en El Escorial», en: *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Seacex, Real Academia de España en Roma, 2004, pp. 69-87.

- CHECA, 2013:  
 Fernando Checa Cremades (dir.), *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial / The Escorial Delivery Books of Philip II*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2013.
- CHECA / MORÁN, 1984:  
 Fernando Checa Cremades y Miguel Morán Turina, «Las colecciones pictóricas del Escorial y el gusto barroco», en *Goya*, n° 179, pp. 252-261.
- CHECA / MORÁN, 1985:  
 Fernando Checa Cremades y Miguel Morán Turina, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.
- CHRISTIAN, 1991:  
 William A. Christina, Jr., *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 1991.
- CLOULAS, 1967:  
 Annie Cloulas, «Documents concernant Titien conservés aux archives de Simancas», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. IV, 1967, pp. 349-370.
- CLOULAS, 1968:  
 Annie Cloulas, «Les peintures du grand retable au Monastère de l'Escorial», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. IV, 1968, pp. 173-202.
- CLOULAS, 1977:  
 Annie Cloulas, «Les choix esthétiques de Philippe II: Flandre ou Italie, selon le témoignage de Fray José de Sigüenza», Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973, vol. II. Granada, 1977, pp. 236-241.
- COCARELLA, 1606:  
 [Benedetto Cocarella]: CRONICA / ISTORIALE / DI TREMITI, / COMPOSTA IN LATINO DA DON BENEDETTO / Cocarella Vercellese, della Congregatione de' Canonici / Regolari Lateranensi [...] Hota Volgarizata; à commun beneficio, da Don Pietro Paolo di Ribera Valentiano, professo della stessa congregatione [...] / IN VINETIA, M. DC VI. / Presso Giouanni Battista Colosino.
- COHEN-MUSHLIN, 2004:  
 Aliza Cohen-Mushlin, *Scriptoria in Medieval Saxony*, Wiesbaden, 2004.
- COLLAR DE CÁCERES, 1998:  
 Fernando Collar de Cáceres, «Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial (altares comunes y altares de reliquias)», en: *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 79-118.
- COLMENARES, 1637:  
 Diego de Colmenares, «HISTORIA / De la Insigne Ciudad / DE SEGOVIA / y Compendio de las Historias / DE CASTILLA / Autor Diego de Colmenares / Hijo y Cura de San Iuan / de la misma Ciudad / y su Coronista / EN SEGOVIA POR DIEGO DIEZ IMPRESOR A COSTA DE SV AVTOR. AÑO 1637».
- COLOMER, 1993:  
 José Luis Colomer, «*Dar a Su Majestad algo bueno*: Four letters from Velazquez to Virgilio Malvezzi», en: *The Burlington Magazine*, 1079 (1993), vol.135, pp. 67-72.
- COLOMER, 2003:  
 José Luis Colomer (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003.
- COLOMER, 2006:

José Luis Colomer, «Guido Reni en las colecciones reales españolas», en Colomer, J.L., Serra Desfilis, A. (dir.), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Fundación Carolina, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2006, pp. 213-239.

COLOMER, 2007:

José Luis Colomer, «De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia», en Javier Portús Pérez (dir.), *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 133-157.

COMO, 1771:

Fray Ignacio de Como, «DE SANCTITATE / AC MAGNIFICENTIA / B. LAURENTII / LEVITAE ET MARTYRIS. / OPUS TRIPARTITUM / AC IN SEPTEM DISTRIBUTUM LIBROS / Commentaria sive pias Expositiones continens in ejusdem Sacratissimi Martyris Acta [...] AUCTORE / FRATE IGNATIO / LILYBOETANO / ORDINIS MINOR. S. FRANCISCI CONVENTUALIUM. [...] ROMAE M.DCC.LXXI. / EX TYPOGRAPHIA SALOMONIANA / SUPERIORIBUS ANNUENTIBUS».

CONTINI, 2008.

Roberti Contini: «Cristo portacroce», en Claudio Strinati, *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, cat. exp. Roma, Palazzo di Venezia / Berlín, Gemäldegalerie, Federico Motta Editore, Milán, 2008, p. 238.

CORSINI [1668] 1933:

Filippo Corsini: *vid.* SÁNCHEZ RIVERO, 1933

COVARRUBIAS, [1610] 1978:

Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610. Ed. facsimilar, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

COVARRUBIAS, [1611] 1993:

Sebastián de Covarrubias y Orozco, «TESORO / DE LA LENGVA / CASTELLANA, O / ESPAÑOLA. / COMPUESTO POR EL LICENCIADO / Don Sebastian de Cobarruias Orozco, Capellan de su Magestad, / Mastrescuela y Canonigo de la Santa Yglesia de Cuenca, / y Consultor del Santo Oficio de la Inquisicion. / DIRIGIDO A LA MAGESTAD CATOLICA / del Rey Don Felipe II. nuestro señor. / CON PRIVILEGIO. / En Madrid, por Luis Sanchez, impresor del Rey N. S. / Año del Señor de MDCXI ». Edición de Martín de RIQUER, Alta Fulla, Barcelona, 1993.

CRESPO DELGADO, 2012:

Daniel Crespo Delgado, *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid: Marcial Pons, 2012.

CROW Y CAVALCASELLE, 1877:

Joseph A. Crowe y Giovanni Battista Cavalcaselle, *Titian: His Life and Times*, 2 vols. Londres, 1877,

CRUZ VALDOVINOS, 1994:

José Manuel Cruz Valdovinos, «Los artífices y las Artes en Madrid en 1694», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 34, 1994, pp. 47-78.

CRUZ VALDOVINOS, 1991:

José Manuel Cruz Valdovinos, «Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos inéditos)» en *Velázquez y el arte de su tiempo, V Jornadas de Arte* (Madrid, Departamento de historia del arte «Diego Velázquez», CSIC, 10-14 diciembre 1990), Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 91-108.

CRUZ VALDOVINOS, 2001:

José Manuel Cruz Valdovinos, «Incarichi e premi che Velázquez ricevette da Filippo IV» en *Velázquez*, cat. exp. Milán, Electa, 2001, pp. 97-119.

CRUZ YÁBAR, 2007:

Juan María Cruz Yábar, «El escultor Pedro Antonio de los Ríos. Biografía y obra», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 47, 2007, pp. 133-154.

CRUZADA VILLAAMIL, 1885:

Gregorio Cruzada Vilaamil, *Anales de la vida y las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885.

CURTIUS, 1988:

Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, 1988.

CUSTODIO VEGA, 1962:

Ángel Custodio Vega, «Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus autores. Año 1776», en: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. V, Imprenta del Real Monasterio, 1962, pp. 237-270.

DADSON, 2006:

Trevor Dadson, «Entre componedores y correctores», en: *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Imprenta Artesanal, 2006, pp. 225-242.

DAN, 1642:

[Pierre Dan]: LE / TRESOR / DES MERVEILLES / DE LA / MAISON ROYALE / DE / FONTAINEBLEAV. / COTENANT LA DESCRIPTION / DE SON ANTIQVITE, DE SAN FONDATION, DE SES BASTIMENS, / de ses rares Peintures, Tableaux, Emblemes, & Deuises: / de ses Iardins, de ses Fontaines, & autres singularitez / qui s'y voyent / *ENSEMBLE LES TRAICTEZ DE PAIX*, / les Assemblées, les Conferences, les Entrées Royales, les Naissances, & Ceremonies de Baptisme de quelque Enfans de France; les Mariages, les Tournoys, / & autres magnificences, qui s'y sont faictes iusques à present. / Par le R. F. PIERRE DAN, Bachelier en Theologie de la Faculté de Paris/ Ministre & Superieur du Conuent de i'Ordre de la S. Trinité, & Redemption / des Captifs, fondé au Chafteau dudit Fontainebleau. / A PARIS, / Chez SEBASTIEN CRAMOISY, Imprimeur ordinaire du Roy, / rue saint Jacques, aux Cicognes. / M. DC. XLII. / *AVEC PRIVILEGE DE SA MAIESTÉ*.

DANTI, 1583:

Ignazio Danti, «LE DVE REGOLE / DELLA PROSPETTIVA PRATICA / DI M. IACOMO BAROZZI DA / VIGNOLA / Com i comentarii del R. P. M. / Egnatio Danti dell ordine de / Predicatori Matematico dello / Studio di Bologna / ALL ILL. ET ECELL. SIG. IACOMO / BVONCOMPAGNI / Duca di Sora et d'Arce Signor d'Arpino / Marchese di Vignola / Cap. Gen. degli huomini d'arne del Re Catt. / nello stato di Milano et Gouernatore Generale / di Santa Chiesa / IN ROMA / Per Francesco Zannetti MDLXXXIII / Com licenza de superiori»

DAVILLIER, 1874:

Jean Charles Joachim Davillier, *Mémoire de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV a L'Escurial Réimpression de l'exemplaire unique (1658)*, A Paris, Chez Auguste Aubry, Éditeur, Libraire de la Société des Bibliophiles françois, 18, Rue Séguier, 18, M. DCCC. LXXIV

DELAFORCE, 1982:

Angela Delaforce: «The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State of Philip II», en: *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, pp. 742-51.

DÍAZ, 2001:

Vicente Díaz, *El Via Crucis de Ponzanelli*, Diputación de Cádiz, 2001.

DÍAZ, G. 2005:

Gonzalo Díaz, *Reedificación del Monasterio del Escorial después del gran incendio de 1671*, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo de El Escorial, 2005.

DÍAZ DÍAZ, 1999:

Teresa Díaz Díaz, «El Monasterio de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara): el claustro de Covarrubias», en Francisco Javier Campos (coord.), *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios, Actas del Simposium*, vol. I, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 1999

DÍAZ FERNÁNDEZ, 1996:

Antonio José Díaz Fernández, «Fray Lorenzo de San Nicolás y la iglesia de Novés (Toledo)», en: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª Arte, t. 9, 1996, pp. 107-125.

- DÍAZ MORENO, 2009:  
Félix Díaz Moreno, «El control de la verdad: los Murcia de la Llana, una familia de correctores de libros», en *Arbor*, CLXXXV 740, noviembre-diciembre, 2009, pp. 1301-1311.
- DÍAZ PADRÓN, 1967:  
Matías Díaz Padrón, «Dos pinturas inéditas de Van Dyck en colecciones madrileñas: La Santa Cena y la Mujer Adúltera», *Archivo Español de Arte*, 159, 1967, pp. 215-237.
- DÍAZ PADRÓN, 1975:  
Matías Díaz Padrón, *Catálogo de pinturas. Escuela flamenca del siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975.
- DÍAZ PADRÓN, 1977:  
Matías Díaz Padrón, *Pedro Pablo Rubens (1577-1640): exposición homenaje*, cat. exp., Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1977.
- DÍAZ PADRÓN, 1985:  
Matías Díaz Padrón, *Splendeurs d'Espagne et les villes belges (1500-1700)*, cat. exp., Bruselas, Crédit Communal, 1985.
- DÍAZ PADRÓN / ROYO-VILLANOVA, 1992:  
Matías Díaz Padrón; Mercedes Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- DÍAZ PADRÓN, 1995:  
Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, y Madrid, Museo del Prado, 1995.
- DÍAZ PADRÓN, 2007:  
Matías Díaz Padrón, «El Martirio de San Sebastián de El Escorial localizado en la galería Hall & Knight de Nueva York», *Goya*, 316-317 (2007)
- DÍAZ DEL VALLE [1656-1659] 1933  
Lázaro Díaz del Valle, «Epílogo y nomenclatura de algunos artífices» en Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, vol. II, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933, pp. 321-393.  
*Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo*, c. 1656-1662, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sg. Reserva 10. [c. 1656-1662]
- DIEZ-ORDÁS, 2011:  
María Belén Díez Ordás Berciano, «Análisis de la instrucción de 1566 dictada por Felipe II para la conservación y restauración de las obras depositadas en el Monasterio de Predado de El Escorial», *De Arte*, 10, 2011, pp. 83-104.
- DIONISIO DE HALICARNASO, 1984:  
Dionisio de Halicarnaso, *Historia Antigua de Roma*, libros IV-VI. Traducción y notas de Almudena Alonso y Carmen Seco, Gredos, Madrid, 1984.
- DOORT [1639] 1960:  
Abraham van der Doort, «Catalogue of the Collections of Charles I, edited with an introduction by Oliver Millar», *The Walpole Society*, vol. 37 (1958-1960).
- DOMINICI, 1742:  
Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani non mai date alla luce da Autore alcuno...*, Francesco e Cristoforo Ricciardo, Nápoles, 1742.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, 1927:  
Jesús L. Domínguez Bordona: «Federico Zuccaro en España», en: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. VII, 1927, pp. 77-89.

DUBOIS / CURRIE / VANDEKERCHOVE, 2012:

Helène Dubois, Christina Currie, Veronique Vandekerchove, «*The Edelheere Triptych: The Earliest Copy of Rogier van der Weyden's Descent from the Cross. History, Examination and Conservation Treatment*», en *Rogier Van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven 22-24 october 2009*, París, Lovaina, Walpole, 2012, pp. 195-206.

ECHOLS, 2007:

Robert Echols, «Pinturas para San Marcuola», en FALOMIR (ed.), *Tintoretto*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 229-241

ECHOLS / FALOMIR, 2007:

Robert Echols / Miguel Falomir, «La Última Cena », en FALOMIR (ed.), *Tintoretto*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 242-244.

EDELMAYER, 1993:

Friedrich Edelmayer, «Honor y dinero. Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria», en: *Studia histórica. Historia Moderna*, 11, 1993, pp. 89-116.

ELLIOTT, 1982:

John H. Elliott, *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, 1982.

ELLIOTT, 1985:

John H. Elliott, «Poder y propaganda en la España de Felipe IV» en Carmen Iglesias, Carlos Moya, Luis Rodríguez Zúñiga (eds.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, 3 vols., Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1985.

ENRÍQUEZ, 1984:

Cayetano Enríquez de Salamanca, *Crónica de Alcalá de Henares*, Instituto Nacional de Administración Pública, Alcalá de Henares, 1984, pp. 64-68.

ESCUDERO, 1976:

José Antonio Escudero, *Los secretarios de estado y del despacho (1474-1724)*, 4 vols., Instituto de Estudios Administrativos, Madrid, 1976.

ESTAL, 1964

Juan Manuel del Estal (O.S.A.), «Curioso Memorial del mayor traslado de reliquias de Alemania al Escorial (1597-1598), en: *Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Real Monasterio de El Escorial, 1964, pp. 403-499.

ESTEBAN, 1911:

Eustasio Esteban, O.S.A., *La Sagrada Forma de El Escorial*, Ed. corregida y añadida por el P. Mariano Gutiérrez Cabezón O.S.A., Madrid, Imprenta Helénica, 1911.

ESTELLA, 1999:

Margarita Estella Marcos, «El mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados», en: *Archivo Español de Arte*, 72 (288), 1999, pp. 496-500.

ESTELLA, 2007:

Margarita Estella Marcos, «Incógnitas de la Historia del Arte: el orante en bronce de Enrique de Peralta en Burgos», en: *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 483-492.

ESTELLA, 2008:

Margarita Estella Marcos, «Adiciones y rectificaciones a noticias sobre esculturas italianas en España», en: *Archivo Español de Arte*, 81 (321), 2008, p. 27.

ESTRABÓN, 1549:

[Estrabón]: «STRABONIS DE / SITV ORBIS LIBRI XVII. / Grece & latinè simul iam, in eorum qui pariter & Geographiae et / utriusq; linguae studiosi sunt, gratiam editi: olim quidem, ut puta- / tur, à GVARINO Veronensi, & Gregorio Trisernate in la- / tinum conuersi: ac deinde CONRAD I Heresbachij opera ad /



eius generis autorum sidem recogniti [...] / ACCESSIT RERVVM ET VERBORVM / *memorabilium locupletiss. Index.* / BASILEAE, PER HENRICHVM PE- / tri, An. M.D. XLIX. Mense / Augusto».

ESTRABÓN, 1571:

[Estrabón]: STRABONIS / RERVVM GEOGRA- / PHICARVM LIBRI SEPTEM / DECIM. / A GVILIELMO XYLANDRO AVGVSTA / NO MAGNA CVRA RECOGNITI, AC MENDIS, quae adhuc in haeserant innumeris maiore ex parte / fideliter ac laboriose sublati, sibi restituti. / [...] / Cum Caes. Maiest. Grat. & Priuil. / BASILEAE, EX OFFICINA / HENRICPETRINA».

ESTRABÓN, 2003:

Estrabón, *Geografía. Obra completa*, vol. V: Libros XI-XIV, Gredos, Madrid, 2003.

ESTRABÓN, 2015:

Estrabón, *Geografía. Obra completa*, vol. VI: Libros XV-XVII, Gredos, Madrid, 2015.

EXTERMANN, 2009,

Grégorie Extermann, «Antonio Raggi all'Escorial», en: *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Silvana Editoriale, 2009 pp. 143-151

FAGIOLO DELL'ARCO, 2001:

M. Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere. Vita di Gianlorenzo Bernini*, Roma-Bari, 2001.

FALCÓ Y OSSORIO, 1891:

Rosario Falcó y Ossorio, *Documentos escogidos del archivo de la Casa de Alba. Los publica la Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela*, Madrid, 1891, pp. 488-497.

FALOMIR 1998:

Miguel Falomir Faus, «Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II» en Fernando Checa Cremades (dir.), *Felipe II. Un monarca y su época: Un príncipe del Renacimiento* [cat. exp.], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1998, pp. 203-227.

FALOMIR, 1999 (a):

Miguel Falomir Faus, *Museo del Prado. Pintura italiana del Renacimiento*, Madrid, 1999.

FALOMIR, 1999 (b):

Miguel Falomir Faus, «De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II» en D. Maria de Portugal princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. *As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Centro Interuniversitário de História da espiritualidade, Instituto de Cultura Portuguesa, Oporto, 1999, pp. 125-140.

FALOMIR, 2000 (a):

Miguel Falomir Faus, «El lavatorio de Jacopo Tintoretto, de San Marcuola a El Escorial», en FALOMIR, FAUS, M. (dir.) *Una obra maestra restaurada. El 'lavatorio' de Jacopo Tintoretto*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000, pp. 7-32.

FALOMIR, 2000 (b):

Miguel Falomir Faus, «Imágenes y textos para una monarquía compleja» en Javier Portús Pérez (dir.), *El linaje del Emperador* [cat. exp.] Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 61-77.

FALOMIR, 2000 (c):

Miguel Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000.

FALOMIR, 2003:

Miguel Falomir Faus, «La Gloria» en *Tiziano* [cat exp.] Museo Nacional del Prado, Madrid, 2003, pp. 220-223.

FALOMIR, 2005:

- Miguel Falomir Faus, «Tiziano. Alegoría, política, religión», en: *Tiziano y el legado veneciano*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2005, pp. 149-171.
- FALOMIR, 2007:  
Miguel Falomir Faus, «Tintoretto y España. Del Greco a Velázquez», *Tintoretto*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 171-175.
- FALOMIR, 2012:  
Miguel Falomir Faus, *Tiziano. San Juan Bautista*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012.
- FÉLIBIEN, 1666:  
André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, vol. I, París, 1666.
- FÉLIBIEN, 1686:  
André Félibien, *Tableaux du Roy, gravés aux dépens de divers particuliers*, París, 1686.
- FÉLIBIEN, 1705:  
André Félibien, *Entretiens sur les vies et ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée des Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture), 5 vols., Londres, 1705.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, [1626] 1792:  
Pedro Fernández Navarrete, «CONSERVACION / DE MONARQUIAS / Y DISCURSOS POLÍTICOS / SOBRE LA GRAN CONSULTA QUE EL CONSEJO HIZO / AL SEÑOR REY / DON FELIPE TERCERO: / DEDICADA / AL PRESIDENTE / Y CONSEJO SUPREMO DE CASTILLA / POR EL LICENDIADO / PEDRO FERNANDEZ NAVARRETE, CANÓNIGO DE LA IGLESIA / APOSTÓLICA DEL SEÑOR SANTIAGO, CAPELLAN Y SECRETARIO DE / SUS MAGESTADES Y ALTEZAS, CONSULTOR DEL SANTO OFICIO / DE LA INQUISICION. / VA AL FIN LA CARTA DE LELIO PEREGRINO A ESTANISLAO BORBIO, / PRIVADO DEL REY DE POLONIA. / POR EL MISMO AUTOR. / QUARTA EDICION. / CON LICENCIA: / EN LA OFICINA DE DO BENITO CANO. / MDCCXCII. / Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción».  
Edición moderna: Michael D. Gordon (estudio preliminar), Pedro Fernández Navarrete, *Conservación de monarquías y discursos políticos*, Instituto de Estudios Fiscales, Ministerio de Hacienda, Madrid, 1982.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, 1999:  
Jorge Fernández-Santos, «Austriacus re rectus obliqua: Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial», en *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura. Actas del Simposium 8/11-IX-2002*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, pp. 389-416.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, 2001:  
Jorge Fernández-Santos, «*Renovatio regiae pietatis*: Reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial», *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/5-IX-2001*, San Lorenzo de El Escorial, Edes, 2001, pp. 652-655].
- FERRARI / SCAVIZZI, 1992:  
Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 vols., Electa, Nápoles, 1992.
- FERRARINO, 1975:  
Luigi Ferrarino, *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'archivio generale di Simancas*, Madrid, 1975.
- FERRERO MAESO, 1995:  
Concepción Ferrero Maeso, *Francisco de Praves: 1586-1637*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1995.
- FINALDI, 2005:  
Miguel Falomir Faus, «La Gloria de Tiziano», en: *Tiziano y el legado veneciano*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2005, pp. 115-125.
- FORD [1845] 2008:  
Richard Ford, *Manual para viajeros por España y lectores en casa*, Turner, Madrid, 2008.

- FORD [1845] 2008 [t.V]:  
Richard Ford, *Manual para viajeros por España y lectores en casa. Extremadura y León*, t. V, Turner, Madrid, 2008.
- FAGIOLO DELL'ARCO, 2001:  
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere. Vita di Gianlorenzo Bernini*, Roma-Bari, 2001.
- FRANCHINI, 1986:  
Fausta Franchini Guelfi, «Giacomo Antonio Ponsonelli architetto decoratore», en: *Studi in memoria di Teofilo Ossian de Negri*, Génova, 1986, pp. 129-141.
- FRANCHINI, 1988:  
Fausta Franchini Guelfi, «Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato», en: *La Scultura a Genova e in Liguria dei Seicento al Primo Novecento*, vol. II, Génova, 1988, pp. 215-293.
- FRANCHINI, 2004:  
Fausta Franchini Guelfi, «La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción», en: *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2004, p. 210 (*Genova e la Spagna*, Silvana Editoriales, 2002).
- FUENTES LÁZARO, 2008:  
Sara Fuentes Lázaro, «Luca Giordano en la Basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino», *Reales Sitios*, 178 (2008), pp. 18-19.
- GÁLLEGO, 1996:  
Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1996.
- GÁLLEGO, 1985:  
Julián Gállego, «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», en: *Goya*, números 187-188, 1985, pp. 120-125.
- GARAS, 1967:  
Klara Garas, «The Ludovisi Collection of pictures in 1633», *The Burlington Magazine*, CIX, 770, pp. 287-289; CIX, 771, pp. 339-348.
- GARCÍA CUETO, 2005:  
David García Cueto, «Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-1657)», en *Archivo Español de Arte*, Tomo 78, n.º 311, 2005, pp. 317-322.
- GARCÍA CUETO, 2006:  
David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, 2006.
- GARCÍA CUETO, 2010:  
David García Cueto, «Sobre el encargo y envío a España de los Crucificados de Gian Lorenzo Bernini y Domenico Guidi para El Escorial», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, Edese, San Lorenzo de El Escorial, pp. 1081-1100.
- GARCÍA DÍAZ, 2009:  
Noelia García Díaz, «La recepción de las *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* de Norberto Caimo, revisiones necesarias», en: *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 19, 2009, pp. 143-182.
- GARCÍA-FRÍAS, 1991:  
Carmen García-Frías Checa, *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1991.
- GARCÍA-FRÍAS, 1994:

Carmen García-Frías Checa, «La obra de los entalladores José Flecha y Martín de Gamboa en el Monasterio de El Escorial», en *La Escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simpoisum*, Instituto de Investigaciones Históricas y Artísticas, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 1991, pp. 377-397.

GARCÍA-FRÍAS, 1995:

Carmen García-Frías Checa, «El Camarín de Santa Teresa: una pequeña “cámara de maravillas” del Monasterio de El Escorial», en: Francisco Javier Campos (coord.), *Monjes y monasterios españoles*, Instituto de Investigaciones Históricas y Artísticas, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 1995, pp. 135-160.

GARCÍA-FRÍAS, 1998:

Carmen García-Frías Checa, «San Juan Bautista», en *Obras maestras restauradas: Tiziano. «La Última Cena» y «San Juan Bautista»*, cat. exp. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1998, pp. 45-55.

GARCÍA FRÍAS, 1999 (a):

Carmen García-Frías Checa, «Análisis crítico de dos obras restauradas de Tiziano en el Monasterio de El Escorial» en *Tiziano. Técnicas y restauraciones, Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado los días 3, 4 y 5 de junio de 1999*, Madrid, 1999, pp. 39-151.

GARCÍA FRÍAS, 1999 (b):

Carmen García-Frías Checa, «Velázquez y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en *Reales Sitios*, 141, 1999, pp. 29-38

GARCÍA-FRÍAS, 2001(a):

Carmen García-Frías Checa, «La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio de El Escorial», en Javier Campos (dir.) *actas del simposium El Monasterio de El Escorial y la pintura*, San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2001, pp. 395-419.

GARCÍA-FRÍAS, 2001(b):

Carmen García-Frías Checa, «Dos dibujos inéditos de los aposentos reales de San Lorenzo en 1755», *Reales Sitios*, 150 (2001), pp. 16-25.

GARCÍA-FRÍAS, 2004:

Carmen García-Frías Checa, «Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», en P. Boccardo, J. L. Colomer, C. di Fabio (coords.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Fundación Carolina y Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2004, pp. 113-127.

GARCÍA-FRÍAS, 2008 (a):

Carmen García-Frías Checa (dir.), *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna* [cat. exp., Yuste, Monasterio de San Jerónimo, del 19 de junio al 21 de septiembre de 2008], Madrid, 2008.

GARCÍA-FRÍAS, 2008 (b):

Carmen García-Frías Checa (dir.), «Imágenes para la glorificación del poder político. La fortuna del retrato en armadura en los Palacios de la Casa de Austria Española» en Álvaro Soler del Campo (dir.), *El arte del poder: la Real Armería y el retrato de corte* [cat. exp.] Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 89-101.

GARCÍA-FRÍAS, 2009:

Carmen García-Frías Checa, «El martirio de San Sebastián de Antoon van Dyck. Una obra de la antigua colección escorialense recuperada por Patrimonio Nacional», en: *Reales Sitios*, 180 (2009), pp. 28-41.

GARCÍA-FRÍAS, 2014:

Carmen García-Frías Checa, «De la grandeza y variedad de la pintura que hay en esta casa: la colección pictórica de Felipe II en el Monasterio de El Escorial», en: CHECA (dir.) *De El Bosco a Tiziano. Arte y Maravilla en El Escorial*, cat. exp., Patrimonio Nacional, Madrid, 2014, pp. 35-51.

GARCÍA-FRÍAS, 2015:

Carmen García-Frías Checa, «La recuperación de una obra maestra: el Calvario del monasterio del Escorial de Rogier van der Weyden», en *Rogier van der Weyden*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015.

GARCÍA-FRÍAS / RODRÍGUEZ ARANA, 2003:

Carmen García-Frías Checa y Esperanza Rodríguez-Arana Muñoz, *Tiziano y el «Martirio de San Lorenzo» de El Escorial: consideraciones histórico-artísticas y técnicas tras su restauración*, Madrid, 2003.

GARCÍA VALVERDE / VÉLIZ, 2006:

María Luisa García Valverde, Zahira Véliz, «Don Lorenzo Van Der Hammen y León. Vida en la corte y en el exilio en el Siglo de Oro español», en: *Reales Sitios*, 167, 2006, pp. 2-27.

GARCÍA CUETO, 2006:

David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 107-116.

GARCÍA LÓPEZ, 2008:

David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008.

GARCÍA LÓPEZ, 2001:

Jorge García López, «El estilo de una corte, apuntes sobre Virgilio Malvezzi y el laconismo hispano», en: *Quaderns d'Italia*, 6 (2001), pp. 155-169.

GARCÍA MELERO, 2002:

José Enrique García Melero, *Literatura española sobre artes plásticas, en España*, vol. I: Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII, Encuentro, Madrid, 2002.

GARCÍA PARAMO, 1971:

Ana María García Páramo, «Iglesia de Alpajés en Aranjuez», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 7, 1971, pp. 173-179.

GARRAMIOLA PRIETO, 2001:

Enrique Garramiola Prieto, «Don Sebastián Pérez, montillano que llegó a Obispo del Burgo de Osma (Siglo XVI)», *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, VI, 2001, pp. 169-173.

GASELEE, 1921:

Stephen Gaselee, *The Spanish books in the Library of Samuel Pepys*, Oxford University Press, 1921, p. 9

GARZA MERINO, 2000:

Sonia Garza Merino, «La cuenta del original», en: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de oro*, Valladolid, Universidad, 2000, pp. 65-95.

GAYA NUÑO, 1957:

Juan Antonio Gaya Nuño, *Claudio Coello*, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957.

GAYA NUÑO, 1975:

Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975.

GÓMEZ MORENO, 1927:

Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Zamora (1903-1905), Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927.

GÓMEZ MORENO, 1963:

María Elena Gómez Moreno: «La escultura religiosa y funeraria en El Escorial» en: *IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial 1563-1963*, t. II, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, pp. 491-520.

GONZÁLEZ DÁVILA, 1623:

Gil González Dávila, «TEATRO DE LAS / GRANDEZAS. / DE LA VILLA DE MADRID / CORTE DE LOS REYES CATOLICOS / DE ESPAÑA. / AM MVY PODEROSO SEÑOR / REY DON FELIPE QVARTO. / POR EL MAESTRO GIL GONZALES DABILA. / su Coronista / Año 1623 / En Madrid por Tomas Iunti / Impresor del Rey nuestro Señor».

GÓNZÁLEZ DE SALCEDO, 1671:

«NVDRICION REAL. / REGLAS, / O PRECEPTOS / DE CÓMO SE HA DE EDVCAR / A LOS REYES MOZOS, DESDE LOS SIETE, A LOS CATORCE AÑOS. / SACADOS DE LA VIDA, Y / Hechos de el Santo Rey Don Fernando, / Tercero de Castilla. Y Formados de las leyes / que ordenò en su vida, y promulgò su / Hijo el Rey D. Alonso. / A LA REYNA NUESTRA SEÑORA. / ESCRIVIALOS EL LICENCIADO / D. Pedro González de Salcedo. De su Consejo, / y Alcalde de su Casa, y Corte. / CON LICENCIA. / EN MADRID. Por Bernardo de Villa-Diego. Año de M.DC.LXXI.»

GONZÁLEZ, 1998:

José María González García, «Una máquina política perfecta: el reloj barroco», en: *Metáforas del poder*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, pp. 143-170.

GONZÁLEZ GARCÍA, 1998:

Juan Luis González García, «La sombra de Dios: Imitatio Christi y contrición en la piedad privada de Felipe II» en *Felipe II. Un Monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 185-201.

GONZÁLEZ GARCÍA, 2012:

Juan Luis González García, «¿Vencer al arte del decir?. Estilo, decoro, juicio crítico de los pintores-predicadores de los siglos XVI y XVII», en José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Abada, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 88-104.

GONZÁLEZ GARCÍA, 2015

Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Akal, 2015.

GONZÁLEZ MOZO, 2012:

Ana González Mozo, «The new IRRs of the *Descent from the Cross* in the Prado», en *Rogier Van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven 22-24 october 2009*, París, Lovaina, Walpole, 2012, pp. 229-236.

GONZÁLEZ-PALACIOS, 2001:

Alvar González-Palacio, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo del Prado, 2001.

GONZÁLEZ / YUNQUERA / ARNÁIZ, 1998:

Francisco José González Aizpurua; M<sup>a</sup> Trinidad Yunquera Martín; M<sup>a</sup> José Arnáiz, *Libro-guía de la Iglesia de San Pedro Apóstol de Los Santos de la Humosa*, Obispado de Alcalá de Henares, 1998.

GOULD, 1982:

Cecil Gould, «Raphael Versus Giulio Romano: The Swing back», en *The Burlington Magazine*, CXXIV, 953, 1982, pp. 479-487.

GRACIÁN, A. [1576] 1970:

Antonio Gracián Dantisco: *Declaración de las armas de S. Lorenzo el Real*. (BMSLR: Mss. &-II-1, fols. 1-45). Publicado parcialmente como: "Descripción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, por Antonio Gracián (1576)" editada parcialmente por Gregorio de Andrés en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V, 1970, pp. 55 y ss.

GRAMONT [1659] 1999:

«Antonio de Gramont», en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, pp.367-386.

GRENET-DELISLE, 1998:

Claude Grenet-Deslile, *Louis de Foix. Horloger, ingénieur, architecte de quatre Rois*, Fédération Historique du Sud-Ouest, Burdeos, 1998.

GUILLAUME, 1970:

- Jean Guillaume, «Le phare de Cordouan, merveille du monde et monument monarchique», en: *Revue de l'art*, 8, 1970, pp. 33-52.
- GUTIÉRREZ CABEZÓN, 1911:  
Mariano Gutiérrez Cabezón, O.S.A., «Tres cuadros eucarísticos notables del Real Monasterio de El Escorial», en: *La Ciudad de Dios*, n° 85, 1911, pp. 405-429.
- GUTIÉRREZ PASTOR, 2005:  
Ismael Gutiérrez Pastor: «Una atribución a Pietro di Martino Veese: el escudo de armas de Carlos II entre ángeles tenantes de la Iglesia de las Calatravas de Madrid y la influencia de Bernini en la decoración española del barroco», en: *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 2005, 312, pp. 413-438.
- GUTIÉRREZ TORRECILLA, 1988:  
Luis Miguel Gutiérrez Torrecilla, *El Colegio de San Ciriaco y Santa Paula o de Málaga de la Universidad de Alcalá (1611-1843): historia de una institución colegial menor*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1988.
- HARBISON, 1967  
Craig S. Harbison, «Counter-Reformation iconography in Titian's Gloria», *Art Bulletin*, 1967, pp. 244-248.
- HARTT [1958] 1981:  
Frederick Hartt, *Giulio Romano, vol. I: Text*, Hacker Art Books, New York, 1981 [1958 Yale University Press, New Heaven]
- HARRIS, 1912:  
F. R. Harris: *The Life of Edward Mountagu, K. G. First Earl of Sandwich (1625-1672)*, 2 vols., Londres, 1912.
- HELLWIG [1996] 1999:  
**Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor, Madrid, 1999. Primera edición, Frankfurt, 1996.**
- HENERMAN, 1964:  
Theodor Henerman, «El Escorial en la crítica estético-literaria del extranjero. Esbozo de una historia de su fama», en *Monasterio de San Lorenzo el Real El Escorial en el Cuarto Centenario de su Fundación 1563-1963*, Ed. Biblioteca «La Ciudad de Dios» Real Monasterio de El Escorial, Madrid, 1964 (reedición del trabajo aparecido en la revista *Escorial*, n° 32, junio 1943, pp. 319-341).
- HENRÍQUEZ HYBERNO, 1679:  
Baltasar Henríquez Hyberno: «THESAVRVS / VTRIVSQVE LINGVAE / HISPANAE, / ET LATINAE, / OMNIVM CORRECYISSIMVS: / & nuper compositus à P. Balthasare / Henriquez, Hyberno è Societate Iesu. / CUM PRIVILEGIO / MATRITI: Ex Typographia Ioannis Garcia / Infançon. Anno 1679».
- HENRY / JOANNIDES, 2012:  
Tom Henry, Paul Joannides (ed.), *El último Rafael*, Cat. Exp. Madrid Museo Nacional del Prado, 2012.
- HERMOSO CUESTA, 2008:  
Miguel Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692-1702*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón (CAI), 2008.
- HERÓDOTO, 1989:  
Heródoto de Halicarnaso, *Los nueve libros de la Historia*, Edaf, Madrid, 1989.
- HERNÁNDEZ, 1993:  
Luis Hernández, *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, 2 vols., Edes, San Lorenzo de El Escorial, 1993.
- HERNÁNDEZ, 2001:  
Luis Hernández, *Monjes jerónimos del Monasterio de El Escorial. Familia Religiosa (Año 1756) Francisco de Paula Rodríguez*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2001.

HERNÁNDEZ, 2005:

Luis Hernández, *Música en el Monasterio de El Escorial (1563-1837): liturgia solemne*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2005.

HERNÁNDEZ PEREDA, 1958:

Jesús Hernández Pereda, *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958.

HERRERA [1589] 1998:

[Juan de Herrera] «SVMARIO / Y BREVE DECLARACION de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorenzo / rectorio del Real del Escorial. / SACADO A LUZ / Por Juan de Herrera Architecto General de su Magestad, y Aposentador / de su Real Palacio. / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID / Por la viuda de Alonso Gomez / Impresor del Rey nuestro señor, año de 1589». Edición facsímil en: Luis Cervera Vera, *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, (Tecnos, Madrid, 1954), C.O.A.M, Madrid, 1998.

HERRERA CASADO, 1974:

Antonio Herrera Casado, *Monasterios y conventos en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1974.

HERRERA CASADO, 2005:

Antonio Herrera Casado, *Monasterios y conventos de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Aache, 2005, p. 179.

HERRERO GARCÍA, 1943:

Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, CSIC, 1943.

HERREROS TABERNEIRO, 1996:

Elena Herreros Tabernero, «La leyenda de Eneas en dos mitógrafos españoles: Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, n° 10. Servicio de publicaciones UCM, Madrid, 1996, pp. 193-203.

HIDALGO OGÁYAR, 2010:

Juana Hidalgo Ogáyar, «La familia Mendoza, ejemplo de patronazgo femenino en la Edad Moderna», en: *Familias y relaciones diferenciales: género y edad*, Editum, Universidad de Murcia, 2010, p. 303.

HOPE / JAFFÉ, 2003:

Charles Hope y David Jaffé (dir.), *Titian*, cat. exp. National Gallery, Londres, 2003.

HUARTE DE SAN JUAN, 1594:

Juan Huarte de San Juan, «EXAMEN / DE INGENIOS / PARA LAS SCIENCIAS. / EN EL QUAL EL LECTOR HALLA / cada manera de su ingenio, para escoger la sciencia en que / mas á de aprouechar. Y la diferencia de habilidades que ay en los hombres: y el genero / ro de letras y artes que á cada vno / responde en particular / Compuesto por el Doctor Iuan Huarte de / sant Iuan. Agora nueuamente enmendado por el mismo Autor, y añadidas / muchas cosas curiosas, y prouechosas. / Dirigido á la C. R. M. del Rey don Phelippe nuestro / señor. Cuyo ingenio se declara, exemplificando / las reglas y preceptos desta / dottrina / Con nuevo Priuilegiodel Rey N. S. / Impresso en Baeça. En casa de Iuan Baptista / de Montoya. Año de 1594».

ÍÑIGUEZ ALMECH, 1960:

Francisco Íñiguez Almech, «La Casa del Tesoro. Velázquez y las obras reales», en: *Varia Velazqueña*, vol. I, Madrid, 1960, pp. 649-682.

IRIARTE, 1777:

Tomás de Iriarte, «EL ARTE POETICA / DE HORACIO, / Ó / EPISTOLA A LOS PISONES, / Traducida en verso Castellano / POR / D. TOMAS DE YRIARTE, / Oficial Traductor de la Primera Secretaría de Estado y del Despacho, y Archivero General del Supremo / Consejo de Guerra: / CON / Un DISCURSO PRELIMINAR, y algunas NOTAS y / OBSERVACIONES conducentes á su mejor / inteligencia / Non verbum por verbo necesse habui reddere; / sed genus ómnium verborum vinque seruari / CIC. De optimo genere Oratorum. / CON LICENCIAS NECESARIAS, / EN MADRID, en la Imprenta Real de la GAZETA. / Año de MDCCLXXVII».

IZQUIERDO, 1994:



José Antonio Izquierdo Izquierdo, «La gongorización de Virgilio: análisis de una traducción de la Eneida del siglo XVII», en *Cuadernos de Filología Clásica-Estudios Latinos*, 7, 1994, Editorial Complutense, Madrid, pp. 215-234.

JOUVIN [1672] 1999:

[Albert Jouvin de Rochefort] «El Viaje de España y Portugal», en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999. [Sobre El Escorial, *vid.* pp.603-604].

JOVELLANOS [1805-1808] 2013:

Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, Edición de: Daniel CRESPO DELGADO; Joan DOMENGE I MESQUIDA, Akal, Madrid, 2013.

JUNQUERA DE VEGA, 1956:

Paulina Junquera de Vega, *Relojería palatina*, Ed. Roberto Carbonell Blasco, Madrid, 1956.

JUNQUERA DE VEGA, 1963:

Paulina Junquera de Vega, «El Obrador de bordados de El Escorial», en: *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial, 1563-1963*. t. II, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, pp. 551-582.

JUSTI [1888] 1999:

Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Von Carl Justi... Mit einem Abriss des Literarischen und Künstlerischen Lebens in Sevilla*. Bonn. Verlag von Max Cohen et Sohn, 1888. Tomo II, páginas 244 y 261. Edición española: *Velázquez y su siglo*, Espasa Calpe, Madrid, [1953] 1999.

JUSTI, 1887:

Karl Justi, *Felipe II como amante de las Bellas Artes*, en Ricardo Hinojosa, *Estudios sobre Felipe II*, Madrid, 1887, pp. 231-282.

KAGAN, 1981:

Richard L. Kagan, *Universidad y sociedad en la España Moderna*, Tecnos, Madrid, 1981.

KAMEN, 1981:

Henry Kamen, *La España de Carlos II*, Ed. Crítica, Barcelona, 1981.

KANTOROWICZ, 1985:

Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985. (*The King's Two Bodies*, Princeton, 1957).

KHEVENHÜLLER, 2001:

Sara Veronelli (Estudio introductorio); Félix Labrador Arroyo (transcripción y edición), *Diario de Hans Khevenhüller, embajador imperial en la corte de Felipe II*, Ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

KREMS, 2002:

Eva Bettina Krems, *Raffaels römische Altarbilder: Kontext, Ikonographie, Erzählkonzept. Die «Madonna del Pesce» und «Lo Spasimo di Sicilia»*, Munich, 2002.

KUBLER, [1982] 1985:

George Kubler, *La Obra del Escorial*, Alianza, Madrid, 1985 (2ª edición española)

KUBLER / SORIA, 1959:

George Kubler y Martín Soria, *Art and Architecture in Spain, Portugal and Their American Dominions 1500-1800*, Pelican History of Art, Harmonds-worth, 1959, p. 389, nota 2.

KUSCHE, 2005:

María Kusche: «La influencia de Jakob Seisenegger (1505-1567) en la retratística española del siglo XVI», en: CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El Arte foráneo en España. Presencia e influencia*, CSIC., Madrid, 2005, pp. 281-294.

LABAÑA [1610-1611] 1999:

«Juan Bautista Labaña», en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, pp. 9-176.

LAFUENTE, 1944:

Enrique Lafuente Ferrari, «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura», en *AEA*, t. 62, 1944, pp. 77-103.

LARSEN, 1975:

Erik Larsen, *La vie, les ouvrages et les élèves de van Dyck. Manuscrit inédit des Archives du Louvre par un auteur anonyme*. Bruselas, Académie Royale de Belgique. Mémoires de la classe des Beaux-Arts.

LAMPILLAS, [1778/1781] 1789:

Xavier Lampillas, «ENSAYO / HISTORICO APOLOGETICO / DE LA LITERATURA ESPAÑOLA / CONTRA LAS OPINIONES PREOCUPADAS / DE ALGUNOS ESCRITORES MODERNOS ITALIANOS. / DISERTACIONES / DEL ABATE DON XAVIER LAMPILLAS / LITERATURA MODERNA / TOMO CUARTO / TRADUCIDO DEL ITALIANO / POR DOÑA JOSEFA AMAR, Y BORBON, / Socia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa, y de honor / y mérito de la Junta de Señoras, agregada á la Real / Sociedad de Madrid. / Segunda edicion: corregida, enmendada, é ilustrada con / notas, por la misma Traductoria. / CON LICENCIA: EN MADRID: EN LA IMPRENTA DE DON PEDRO MARTIN. / AÑO DE MDCCCLXXXIX.»

LARREA PALACÍN, 1963:

Arcadio Larrea Palacín, «Catálogo de monjes músicos de El Escorial» en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 71, 1-2, 1963, pp. 372-400.

LAYNA RANZ, 1995:

Francisco Layna Ranz: «Conclusiones sustentadas en la insigne universidad de Vaciámadrid» en: *Critición*, nº 64, 1995.

LE GOFF, 2005:

Jacques Le Goff, *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*. Paidós, Barcelona, 2005.

LEONARDON, 1900:

Henri Léonardon, «Une dépêche diplomatique relative à des tableaux acquis en Angleterre pour Philippe IV», en: *Bulletin Hispanique*, 2, 1900, pp. 25-34.

LEFORT, 1888:

Paul Lefort, *Les Artistes célèbres: Velázquez*, París, Librairie de l'Art, 1888.

LHERMITE [1596/1597] 2005:

[Jehan L'Hermite] En: Jesús Sáenz de Miera (ed.), *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, Fundación Carolina, Doce Calles, Madrid, 2005.

LLAGUNO / CEÁN, 1829:

Eugenio Llaguno y Amírola; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde la restauración, por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amírola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez, censor de la Real Academia de la Historia, consiliario de la de S. Fernando, e individuo de otras de las Bellas Artes, De orden de S.M.*, Madrid, en la Imprenta Real, Año de 1829. 4 Tomos.

LLEDÓ DEL POZO, 1853:

J. Lledó del Pozo, *Historia de la nobilísima villa de Benavente en Zamora*, 1853. Reedición 1970.

LOMAZZO [1590] 1973:

Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 vols. Marchi & Bertolli, Florencia, 1973.

LOOMIE, 1989:

Albert J. Loomie, «New light on the spanish ambassador's purchases from Charles I's collection 1649-1653», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, pp. 257-267.

LÓPEZ, 1609:

Diego López, «AVLO PERSIO / FLACCO, TRA- / DVZIDO EN LENGVA / Castellana, por Diego Lopez, natural de / la Villa de Valencia, Orden de Al- / cantara, y Preceptor en la ciudad de Toro. / *Con declaración Magistral, en que se declaran to / das las Historias, Fabulas, Antiquedades, / Versos difficultos, y moralidad / que tiene el Poeta.* / Dirigido al Maestro Balthasar de Ces- / pedes, Cathedratico de Prima de La- / tinidad, y letras humanas, en la / insigne Vniuersidad de / Salamanca. / CON PRIVILEGIO. / *En Burgos, por Iuan Baptista Varesio.* 1609 / A costa de Geronymo de Yepes».

LÓPEZ ARANDIA, 2008:

M<sup>a</sup> A. López Arandia, «Médicos del alma regia. Confesores reales en la España de los Austrias (siglo XVII)», en: FERNÁNDEZ GARCÍA, J. y BEL BRAVO, M<sup>a</sup> A. (Eds.), *Homenaje de la Universidad a don José Melgares, Jaén, Universidad de Jaén-Centro Asociado UNED «Andrés de Vandelvira», 2008.*

LÓPEZ CONDE, 2011:

Rubén López Conde, «A propósito del crucificado de Bernini en El Escorial: el crucifijo de cartapesta del cardenal Sforza Pallavicino», en *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, julio-septiembre, 2011, pp. 211-226.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, 1974:

José Ramón López de los Mozos, «Datos curiosos para la historia de Lupiana», en *Wad-al-Hayara*, n<sup>o</sup> 1 1974.

LÓPEZ-CALO, 1963:

José López-Calo, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, vol. I, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1963.

LÓPEZ-GRIGERA, 1992:

Luisa López-Grigera. «Teorías del estilo en el Siglo de Oro», en: Manuel ARIZA VIGUERA (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, vol. II, 1992, pp. 703-714

LÓPEZ-GRIGERA, 1994:

Luisa López-Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1994.

LÓPEZ NAVIO, 1962:

J. López Navio, «La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés», *Analecta Calasactiana*, 1962.

LÓPEZ SÁNCHEZ, 2007:

Fernando López Sánchez, *Pedro Ruiz González (h. 1638/1642-1706). Pintor barroco madrileño*, cat. exp., Madrid, 2007.

LÓPEZ SERRANO, 1960:

Matilde López Serrano, «Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo», *Varia Velazqueña*, I (1960), pp. 499-513.

LÓPEZ SERRANO, 1963:

Matilde López Serrano, «Fortuna de una lámina del Monasterio de El Escorial, en el libro impreso», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. LXXI, 1-2 (1963), pp. 341-351.

LÓPEZ TORRIJOS, 1987:

Rosa López Torrijos, «La Scultura Genovese in Spagna», en: *La Scultura a Genova e in Liguria. Dalle Origini al Cinquecento*, Vol. I, Génova, 1987.

LUCCO, 2008(1):

Mauro Lucco, «Cristo sulla via del Calvario», en Claudio Strinati (dir.), *Sebastino del Piombo, 1485-1547*, cat. exp. Roma/Berlín, Federico Motta Editore, Milán, 2008, pp. 150-151.

LUCCO, 2008(2):

Mauro Lucco, «Cristo al Limbo», en: Claudio Strinati (dir.), *Sebastino del Piombo, 1485-1547*, cat. exp. Roma/Berlín, Federico Motta Editore, Milán, 2008, pp. 168-169.

- LUNA, 1993:  
Juan José Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, Fundación Rich, 1993.
- MADOZ, 1849  
Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1849, Vol. IV.
- MADRAZO, 1884:  
Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1884.
- MADRAZO, 1870:  
Pedro de Madrazo, «Discurso pronunciado en la Academia Nacional de Nobles Artes de San Fernando (Velázquez y la pintura española del siglo XVII)», en *Resumen de las actas y tareas de la Academia Nacional de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1870.
- MADRID, 1963 (a):  
Fray Ignacio de Madrid, «La Quarta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo de fray Francisco de los Santos», en *Yermo. Cuadernos de historia y espiritualidad monástica*, Monasterio de Santa María del pualar, vol. 1, nº 1, 1963, pp. 83-89.
- MADRID, 1963 (b):  
Fray Ignacio de Madrid, «Los estudios entre los jerónimos españoles», en: *Los monjes y los estudios. IV Semana de Estudios Monásticos*, Tarragona, Abadía de Poblet, 1963, pp. 277-281.
- MADRID, 1967:  
Fray Ignacio de Madrid, «Los monasterios de la Orden de San Jerónimo en España», en: *Yermo*, nº 5, 1967.
- MADRID, 1999:  
Fray Ignacio de Madrid, «La orden de San Jerónimo en perspectiva histórica», en: Francisco Javier Campos (coord.), *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios, Actas del Simposium*, vol. I, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ed. Escorialenses, San Lorenzo de El Escorial, 1999.
- MALCOLM, 2003:  
Alistair Malcolm, «Arte, diplomacia y política de la corte durante las embajadas del conde de Sandwich a Madrid y Lisboa (1666-1668)», *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 161-175.
- MANCINI, 1998:  
Matteo Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo: neo documenti degli archivi spagnoli*, Istituto Veneto di Scienze, Venecia, 1998
- MANERO, 1657:  
Fray Pedro Manero, «APOLOGIA / DE QVINTO / SEPTIMIO FLORENTE / TERTVLIANO, PRESBYTERO / DE CARTAGO. / *Contra los Gentiles, en defensa de los Christianos. / ESCRITA EN ROMA AÑO DOZIENTOS / de Christo Nuestro Señor, contra el decreto de / la quinta persecución de la Iglesia de Lucio / Septimio Severo Emperador. / TRADVCIDA / POR FR. PEDRO MANERO. / Obispo de Taraçona, del Consejo de su / Magestad, &c. / DEDICADA / AL REY NVESTRO SEÑOR FELIPE / Quarto. / CON LICENCIA. / En Madrid, por Pablo del Val, Año1657.*»
- MANRIQUE, 2004:  
Laureano Manrique (transcripción, introducción, notas e índices), *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, XII. Libro primero de los Actos Capitulares del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Volumen I. 2. (1636-1715), Ediciones Escorialenses, San Lorenzo de El Escorial, 2004.
- MARAVALL [1975] 2012:  
José Antonio Maravalla, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 2012.
- MARCIAL, 2004:

Marco Valerio Marcial, *Epigramas*, vol. I (libros 1-7) Edición a cargo de Rosario Moreno Soldevila, Juan Fernández Valverde, Enrique Montero Cartele, CSIC, Madrid, 2004

MARIANA [1599] 1950:

Juan de Mariana: *De rege et regis institutione* (1599). Traducción: *Del Rey y de la Institución Real*. En: *Obras del Padre Juan de Mariana*, Madrid, 1950, 2 vols.

MARÍAS, 1979:

Fernando Marías: «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI», *Separata de Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 48 (1er semestre 1979), pp. 175-216.

MARÍAS, 1979:

Fernando Marías: «Luca Cambiaso: Testamento Escorialense e inventario de bienes», en: *Archivo Español de Arte*, 52, 1979, pp. 83-86.

MARÍAS, 1986:

Fernando Marías, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, C.S.I.C., Madrid, 1986.

MARÍAS, 1983:

Fernando Marías, «Orden y Modo en la Arquitectura española», en E. Forssman, *Dórico, Jónico, Corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Xarait, Bilbao, 1983, pp. 7-46.

MARÍAS, 1986:

Fernando Marías: «En torno al problema del Barroco en la arquitectura española», en: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Multigráfica, Roma, 1984*, pp. 34-43, 2 vols.

MARÍAS, 1988:

Fernando Marías: «De iglesia a templo: notas sobre la arquitectura religiosa del siglo XVI», en: *Seminario sobre arquitectura imperial: Granada, 13 y 16 de mayo de 1987*, Ed. por E. E. Rosenthal, Universidad de Granada, 1988, pp. 113-135.

MARÍAS, 1989:

Fernando Marías: *El largo Siglo XVI*, Taurus, Madrid, 1989

MARÍAS, 1989:

Fernando Marías: «El Escorial de Felipe II y la Sabiduría Divina», en: *Annali di architettura*, 1, 1989, pp. 63-76.

MARÍAS, 1991:

Fernando Marías: «De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid», *Separata de V Jornadas de Arte: "Velázquez y el arte de su tiempo"*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C, 1991, p. 81-89.

MARÍAS, 1993:

Fernando Marías: «Reflexiones sobre una colección de pinturas de El Greco y la Gloria de Felipe II», en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. V, 1993, pp. 59-70.

MARÍAS, 1995:

Fernando Marías: «Las iglesias de planta central en España», en: *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, París, Picard, 1995, pp. 133-146.

MARÍAS, 1997:

Fernando Marías: «Realidad e imagen decorosa: las ciudades españolas de Felipe II», en: *Reales Sitios*, 134, 1997, pp. 40-49.

MARÍAS, 1999:

Fernando Marías: «Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias», en: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fund. Argentaria - Visor, 1999. pp. 87 - 112

- MARÍAS, 1999:  
Fernando Marías: *Velázquez: pintor y criado del rey*, Nerea, Hondarribia, 1999.
- MARÍAS [1999] 2004:  
Fernando Marías: «Los saberes de Velázquez: el lenguaje artístico del pintor y el problema de la *Memoria de las Pinturas de El Escorial*», en: *Actas del Simposium internacional Velázquez* (Sevilla, noviembre 1999), Sevilla, 2004, pp. 167-177.
- MARÍAS, 2001:  
Fernando Marías, «El Escorial entre dos Academias. Juicios y dibujos», en: *Reales Sitios*, nº 149, 2001, pp. 2-19.
- MARÍAS, 2002:  
Fernando Marías: «Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana», en: Felipe Pereda y Fernando Marías (Eds.), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de sus costas y puertos de sus reinos" de Pedro de Texeira (1634)*, Hondarribia, 2002, pp. 99-116.
- MARÍAS, 2003:  
Fernando Marías, «Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte», en: Miguel Falomir (ed.), *Tiziano*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. III-132.
- MARÍAS, 2005:  
Fernando Marías, «Cuando El Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española», en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, vol. XVII, 2005, pp. 21-32.
- MARÍAS, 2010:  
Fernando Marías, «Vignola y España: dibujos, grabados, lecturas y traducciones», en: *Jacopo Barozzi da Vignola, aggiornamenti critici a 500 anni dalla nascita*, Comitato nazionale per le celebrazioni per il Vignola, Roma, 2010, pp. 207-227.
- MARÍAS, 2012:  
Fernando Marías, «Las ideas pictóricas en los tratados de arquitectura: de Sagredo a Caramuel», en José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Abada, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 203-222.
- MARISCAL DE SAN ANTONIO, 1731:  
Fray Pedro Mariscal de San Antonio: *Campos Elysios Christianos. / Historia / y Antigüedades de la Villa de / Bornos, y su Comarca. / Fundaciones de sus Conventos, e / Yglesias. / Y / Milagros, que ha hecho Dios por / la invocación del Santísimo / Christo del Capítulo, que se / venera en el Monasterio / de N. Señora del Ro- / sario del Orden de / S. Gerónimo de / dicha Villa. / Por F... Pre- / dicador, y Lector de Sagrada Escri- / tura de dicho Monasterio. / Año de 1731*  
[Ms. de la «Asociación Cultural Amigos de Bornos», Bornos, Cádiz]
- MARQUÉS, 1981-1982:  
José María Marqués, *La Santa Sede y la España de Carlos II. La negociación del nuncio Millini. 1675-1685*, Instituto Español de Historia Eclesiástica, Roma, 1981-1982.
- MARTÍN GONZÁLEZ, 1959  
Juan José Martín González, «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial», en: *A.E.A.*, XXXII, Madrid, 1959, pp. 199-213.
- MARTÍN GONZÁLEZ, 1960  
Juan José Martín González, «Nuevos datos sobre la construcción del Panteón El Escorial» en: *B.S.A.A.*, 1960.
- MARTÍN GONZÁLEZ, 1963  
Juan José Martín González, «El Panteón de El Escorial», *Goya*, 1963.
- MARTÍN GONZÁLEZ, 1970:

Juan José Martín González, «El Palacio de El Pardo en el siglo XVI», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid), XXXVI (1970), pp. 5-41.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1981

Juan José Martín González, “El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca”, en: *B.S.A.A.*, 1981.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1983:

Juan José Martín González, *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1991:

Juan José Martín González, *El escultor en Palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid, 1991.

MARTÍN GONZÁLEZ, 1993:

Juan José Martín González, *El Retablo Barroco en España*, Alpuerto, Madrid, 1993

MARTÍNEZ CUESTA, 1992:

Juan Martínez Cuesta, *Guía del Monasterio de San Lorenzo el Real también llamado de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992.

MARTÍNEZ-OJINAGA, 1992:

Ricardo Martínez-Ojinaga, *Historia de la conservación y restauración de la pintura al óleo del monasterio de San Lorenzo de El Escorial hasta el año 1936*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, 1992 (Tesis doctoral).

MARTÍNEZ PEÑAS, 2007:

Leandro Martínez Peñas, *El confesor del rey en el antiguo régimen*, Colegio Universitario de Segovia, Ed. Complutense, Madrid, 2007.

MARTINIÈRE, [1726] 1768:

Bruce de la Martinière, «LE GRAND / DICTIONNAIRE / GÉOGRAPHIQUE, / HISTORIQUE / ET / CRITIQUE, / Par M. BRUZEN DE LA MARTINIERE, / Géographe de Sa Majesté Catholique PHILIPPE V / Roi des Espagnes & des Indes. / Nouvelle Édition, corrigée & amplement augmentée. / TOME SECOND / C-F / A PARIS / CHEZ LES LIBRAIRES ASSOCIÉS / MDCCLXVIII / AVEC APROBATION ET PRIVILEGE DU ROI».

MARTYN, 1976:

Martyn, John R. C. (ed.), *Ioannis Audoeni Epigrammatum*, Leiden, E. J. Brill, 1976.

MASCAREÑAS, 1650:

[Jerónimo de Mascareñas]: «VIAGE / DE LA SERENISSIMA REYNA / Doña MARÍA ANA de Austria. / Segunda Muger / DE DON PHELIPE / Quarto deste / nombre / REY CATHOLICO DE HESPAÑA / Hasta la Real Corte de Madrid, / desde la Imperial de / Viena. / AL REY NVESTRO SEÑOR / POR / DON HIERONYMO DE MASCAREÑAS / Cavallero de la Orden de Calatrava, del Con / sejo de su Magestad en el Supremo de / las Ordenes Militares de Castilla, / su Sumiller de Cortina, prior de Gui- / maraens, y Obispo electo / de Leyria. / Con Priuilegio en Madrid por Diego Diaz de la Carrena. Año 1650.»

MASSARI, 1983:

S. Massari, *Giulio Bonasone. Catalogo*. Roma, 1983.

MASTRONARDI, 2002:

Maria Aurelia Mastronardi, «Modelli classici e modelli umanistici nella storiografia di Paolo Antonio di Tarsia», en J. M<sup>a</sup>. Maestre, L. Charlo, J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. III.3, Alcañiz-Madrid, 2002, pp. 1455-1462.

MATEU IBARS, 1963:

Josefina Mateu Ibars, «El octavo duque de Medinaceli retratado por Claudio Coello en la Sagrada Forma de El Escorial», en: *Revista de Archivos, Biblioteca y Museos*, 71, 1963, pp. 415-424.

MATEO / LÓPEZ-YARTO/ PRADOS, 1999:

Isabel Mateo Gómez; Amelia López-Yarto Elizalde; José María Prados García, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, Madrid, Iberdrola, 1999.

- MATILE, 1996:  
Michael Matile, «*Quadri laterali*, ovvero conseguenze di una collocazione ingrata. Sui dipinti di storie sacre nell'opera di Jacopo Tintoretto», en *Venezia Cinquecento*, 12 (1996), pp. 151-206.
- MATILLA, 2012:  
José Manuel Matilla, «Aprender a dibujar sin maestro. Las cartillas de dibujo en la España del siglo XVII: el caso de Pedro de Villafraña», en José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Abada, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 135-148.
- MATILLA TASCÓN, 1987:  
Antonio Matilla Tascón, *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Madrid, Hidalguía, 1987.
- MAYORAL MORAGA, 2007:  
Miguel Mayoral Moraga (coord.): *Historia de Los Santos de la Humosa*, Ayuntamiento de Los Santos, 2007.
- MAYORGA, 1912:  
Ricardo Mayorga, «Imagen de Nra. Sra. del Patrocinio y su culto en el R. M. de El Escorial», en *La Ciudad de Dios*, 91 (1912), pp. 180-181.
- MAURA GAMAZO, 1911/1915:  
Gabriel Maura Gamazo, *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, Tomo I, 1911; Tomo II, 1915.
- MAURA GAMAZO, 1990:  
Gabriel Maura Gamazo, *Vida y reinado de Carlos II*, Aguilar, Madrid, 1990.
- MAYER, 1926:  
August L. Mayer, *La pintura española*, Labor, Barcelona, Buenos Aires, 1926.
- MAZZOLARI, 1650:  
[Ilario Mazzolari]: «LE REALI GRANDEZZE / DELL' ESCVRIALE DI SPAGNA / Compilate, & descritte dal Reuer. Padre / D. ILARIO MAZZOLARI DA CREMONA, / Monaco dell'Ordine di San Girolamo. / OPRA, / In cui con essattezza più ch'istraiordinaria descriuesi, non solo tutta la Fab- / brica del celebre Monasterio di San Lorenzo, il Reales, detto l'Escuriale, [...] / All'Illustriss. Ed Eccellentiss. Sig. / IL Sig. MARCHESE VIRGILIO MALVEZZI / Meritissimo Senatore della Città di Bologna; / Del Consiglio di Guerra di Sua Maestà Cattolica: / & già suo Imbasciatore in Inghilterra. / In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni 1650. Con licenza de'Superiori».
- MAYORGA, 1913:  
Ricardo Mayorga, «Los crucifijos del Real Monasterio de El Escorial», en: *La Ciudad de Dios*, 93, 1913, pp. 176-189.
- MEDIAVILLA, 1962:  
Benito Mediavilla Martín, «Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación. Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de S. Lorenzo, única maravilla del mundo. Año de 1690», en: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VI, Imprenta Sáez, Madrid, 1962, pp. 99-137.
- MEDIAVILLA, 2001:  
Benito Mediavilla Martín, *La Sagrada Forma del Escorial*, Ediciones Escorialenses, Real Monasterio de El Escorial, 2001.
- MEDIAVILLA, 2003:  
Benito Mediavilla Martín: «Documentos relacionados con la Santa Forma de El Escorial», en: *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, Actas del Simposium, San Lorenzo de El Escorial, 2003, pp. 211-234.
- MEDIAVILLA, 2005/2010:  
Benito Mediavilla Martín, *Inventario de documentos sobre el Real Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real Biblioteca (1631-1882)*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2005. *Inventario de documentos sobre el Real Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real Biblioteca (1560-1885)*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2010.



- MEDIAVILLA, 2009:  
Benito Mediavilla Martín, *Libros de cuentas del Real Monasterio del Escorial: inventario S. XVI-XIX*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 2009.
- MEDIAVILLA / RODRÍGUEZ DÍAZ, 2004:  
Benito Mediavilla Martín, y José Rodríguez Díez, *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial. Documentación Hagiográfica.*, 2 vols. Ediciones Escorialenses, 2004.
- MENA MARQUÉS, 1985:  
Manuela Mena Marqués (dir.), *Rafael en España*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 1985.
- MENA MARQUÉS, 1995:  
Manuela Mena Marqués (dir.), *Sebastiano del Piombo y España*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 1995.
- MENA MARQUÉS, 2014,  
Manuel Mena Marqués (dir.), *La belleza cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Obra Social la Caixa, 2014.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, 1884:  
Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, part. 2, siglos XVI y XVII, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884.
- MENÉNDEZ PELAYO [1911] 1940,  
Enrique Sánchez Reyes (ed.), *Edición Nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo. Historia de las ideas estéticas en España*, t. II, Madrid, CSIC, 1940.
- METZ, 2009:  
René Metz, *La Consagración de las Vírgenes*. Visión Libros, Madrid, 2009.
- METZGER, 2012:  
Cathy Metzger, «An Assesment of the Escorial Crucifixion: Condition, Quality and Maker», en *Rogier Van der Weyden in Context: Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven 22-24 october 2009*, Paris, Lovaina, Walpole, 2012, pp. 159-168.
- MIGNET, 1856  
M. François-Auguste-Marie-Alexis «Mignet», *El Emperador Carlos V. Su abdicación, su residencia y su muerte en el Monasterio de Yuste*, Cádiz, 1856
- MIGUEL, 1867:  
Raimundo de Miguel, *Exposición gramatical, crítica, filosófica y razonada de las epístolas de Q. Horacio Flaco a los Pisones, sobre el Arte Poética, y traducción de la misma en verso castellano*, Madrid, Imprenta de Julián Peña, 1867 (tercera edición).
- MILIZIA, [1768] 1785:  
Francesco Milizia: «MEMORIE / DEGLI ARCHITETTI / ANTICHI E MODERNI / QUARTA EDIZIONE / ACRESCIUTA E CORRETTA DALLO STESSO AUTORE / FRANCESCO MILIZIA / TOMO SECONDO / BASSANO / A SPESE REMONDINI DI VENEZIA / M DCC LXXXV».
- MILLAR, 1970/ 1972:  
Oliver Millar, «The inventories and valuations of the King's godos 1649-1651», *The Walpole Society*, XLI, 1970-1972.
- MÍNGUEZ, 2007:  
Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2007.
- MIRECKI, 1991:  
Guillermo Mirecki Quintero, «Apuntes genealógico y biográficos de don Alfonso Carrillo de Acuña, arzobispo de Toledo», *Anales Toledanos*, 28, 1991, pp. 55-76,

- MODINO, 1962:  
Miguel Modino de Lucas, «Constituciones del Colegio de S. Lorenzo el Real», en: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. V, 1962.
- MODINO, 1985:  
Miguel Modino de Lucas, *Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial. Documentos para la historia escurialense* (IX), 2 vols., Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1985.
- MOLL, 1970:  
Jaime Moll, «Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII», en: *Anuario Musical*, vol. XVII, 1970.
- MOLEÓN, 1986:  
Pedro Moleón Gavilanes, «Dos templos para una Iglesia: Escala y figuración en la Basílica de San Lorenzo el Real de El Escorial», en *Ideas y Diseño [La Arquitectura]. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1986, pp. 87-97.
- MONEDERO, 1970:  
Carmen Monedero Carrillo de Albornoz, «La figura de fray Francisco de los Santos», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. V, 1970, pp. 203-264.
- MONOD, 2001:  
Paul Kléber Monod, *El poder de los reyes: monarquía y religión en Europa 1589-1715*, Alianza Editorial, Madrid, 2001. (*The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe 1589-1715*, New Haven, 1999).
- MONTAÑÉS, 1959:  
Luis Montañés, «Un reloj escurialense en el Museo de Kassel. La afición de una reina por los relojes», en: *Archivo Español de Arte*, t. XXXII, nº 128, 1959, pp. 326-329.
- MONTIGIANI, 2007:  
V. Montignani, «La grande appiclazione al naturale nei Crocifissi di Pietro Tacca» en: F. Falletti, *Pietro Tacca. Carrara, La Toscan, le grandi corti europee*, cat. exp. Carrara, Florencia, 2007, pp. 75-76.
- MORALEJO ORTEGA, 2001:  
Macarena María Moralejo Ortega, «Teoría artística y academicismo en Federico Zuccari», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 92-93, 2001, pp. 81-102.
- MORALES GILA, 2001:  
Rosa Morales Gila, «La Sagrada Forma de Claudio Coello del Museo Provincial de Jaén copia de Vicente López Portaño», en: *El Monasterio del Escorial y la pintura, actas del Simposium, 1/5-IX-2001*, San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 675-686.
- MORÁN TURINA, 1992:  
Miguel Morán Turina, «Felipe IV, Velázquez y las antigüedades», en *Academia*, 74, 1992, pp. 235-257.
- MORÁN TURINA, 1999:  
Miguel Morán Turina, «Velázquez, Rubens y Tiziano», en *Revista de Arte, Geografía e Historia*, Universidad Complutense de Madrid, 2, 1999.
- MORÁN TURINA, 2001:  
Miguel Morán Turina, «De Palomino a Ceán, los orígenes de la Historia del Arte español». Prólogo en: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Akal, Madrid, 2001, pp. 5-17.
- MORÁN TURINA, 2008:  
Miguel Morán Turina, *Antonio A. Palomino. Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Ed. Akal, 2008.
- MORÁN TURINA, 2009:  
Miguel Morán Turina, «Carlos II y El Escorial», en: *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, pp. 221-238.

- MORÁN / CHECA, 1984:  
Miguel Morán Turina / Fernando Checa Cremades, «Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco», en: *Goya*, 179 (1984), pp. 252-261
- MORÁN / CHECA, 1985:  
Miguel Morán Turina / Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985.
- MORÁN / RUDOLF, 1992:  
Miguel Morán Turina, K. Rudolf, «Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales», en *Archivo Español de Arte*, 65, 1992, pp. 289-302.
- MORÁN / PORTÚS, 1997:  
Miguel Morán Turina, Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid: Itsmo, 1997.
- MORELL, 1683:  
Fray José Morell, «POESIAS / SELECTAS / DE VARIOS AVTORES LATINOS, / TRADVCIDAS / EN VERSO CASTELLANO, E IL- / LVSTRADAS CON NOTAS DE LA / Erudicion, que encierran / POR EL PADRE IOSEPH MORELL / Religioso de la Compañía de IESVS. / Año 1683 / EN TARRAGONA: / Impresso por IOSEPH SOLER.»
- MORERI, [1674] 1717:  
Louis Moreri: «LE GRAND DICTIONAIRE / HISTORIQUE, / OU / LE MÉLANGE CURIEUX / DE / L' HISTOIRE SACRÉE / ET PROFANE, / [...] / Le tout enrichi de Remarques & de Recherches curieuses, pour l' éclaircissement des difficultez / de l' Histoire, de la Chronologie, & de la Geographie. / Par Mre LOUIS MORERI, Prête, Docteur en Théologie. / DIXIEME EDITION [...] / TOME PREMIER / A AMSTERDAM Chez PIERRE BRUNEL, R & G. WTSTEIN, DAVID MORTIER, PIERRE DE COUP. / A LA HAYE Chez ADRIEN MOETJENS, L&H VAN DOLE. / A UTRECHT Chez GUILAUME VANDE WATER. / MDCCXVII».
- MORIGI [1593] 1970:  
[Paulo Morigi]: *vid.* ANDRÉS, 1970 (a)
- MULCAHY, 1992:  
Rosemarie Mulcahy, «A la mayor gloria de Dios y el Rey». *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1992.
- MULCAHY, 1998:  
Rosemarie Mulcahy, «El arte religioso y su función en la corte de Felipe II», en *Felipe II. Un Monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 159-183
- MULCAHY, 1999:  
Rosemarie Mulcahy, *Juan Fernández de Navarrete El Mudo. Pintor de Felipe II*, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999.
- MULEY [1680-1682]:  
[Anónimo, embajador del sultán de Marruecos Muley Ismael], en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. IV, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, [Sobre El Escorial, *vid.* pp.333-336].
- MUÑOZ GONZÁLEZ, 1998:  
María Jesús Muñoz González, «Las compras de pintura italiana realizadas en la almoneda de Carlos I de Inglaterra por Alonso de Cárdenas», en: *El Mediterráneo y el arte español, Actas del XI Congreso del CEHA*, septiembre 1996, Valencia, pp. 198-201.
- MUÑOZ MIÑAMBRES, 1970:  
José Muñoz Miñambres, *Historia artístico-monumental de la nobilísima villa de Benavente*, Benavente, Gáfricas Gangoso, 1970.
- NÁJERA, 1645:

[Manuel de Nájera]: «SERMONES / VARIOS. / PREDICADOS POR EL / P. MANVEL DE NAXERA: CATEDRATICO ANTES DE SAGRADA / ESCRITVRA EN SV COLEGIO DE LA COMPAÑÍA DE / IESVS, DE LA VNIVERSIDAD DE ALCALÁ: Y AORA / DE POLITICAS EN LOS ESTUDIOS REALES / DEL IMPERIAL DE MADRID. / [...] Año 1645 / CON PRIVILEGIO. / En Madrid. Por MARIA DE QVIÑONES. / Acosta de Francisco Robles mercader de libros.»

NAVARRO FRANCO, 1963:

Federico Navarro Franco, «El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial», en *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial, 1563-1963*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, t. II, pp. 731-732.

NAVARRO / MORTERERO / PORRAS, 1995:

Federico Navarro; Conrado Morterero; Gonzalo Porras, *La nobleza en las armas. Noble guardia de Arqueros de Corps*, Ed. Hidalguía, Madrid, 1995.

NEWCOME, 1993:

Mary Newcome, «Fresquistas genoveses en El Escorial» en M. di Giampaolo (dir.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, Electa, 1993, pp. 25-39.

NICÉFORO, 1560:

[Nicéforo Calixto]: «NICEPHORI CALLI / sti Xanthopuli, scriptoris uere Catho / lici, Ecclesiasticae historiae libri / decem & octo. [...] BASILEAE, PER IOANNES / Oporium & Heruagium.»

NIETO ALCAIDE, 1997:

Víctor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1997.

NOLA, 1622:

[San Paulino de Nola] *Divi Pavlini Episcopi Nolani Opera. Item Vita eisdem, consummatam perfectionem ac prorsus mirabilem sanctitatem continens, ex ipsius Operibus & Veterum de eo Elogijs concinnata*. Accedunt Notae Amoebae Frontonis Ducae & Heriberti Ros-Vveydi è Societate Ieuv. Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, Apud Balthasarem Moretum & Viduam Ioannis Moreti, & Io. Meursium. M. DC. XXII.

NÚÑEZ, [c.1797] 1999:

Fray Juan NÚÑEZ, *Quinta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*. Mss. R.B.M.E., J.I.8 / I.I.9. Edición de Francisco Javier CAMPOS, *Quinta parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo (1676-1777) por fray Juan Núñez monje profeso del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 1999, 2 vols.

NOONE, 1998:

Michael Noone, *Music and musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, University of Rochester Press, Rochester, 1998.

OBERHUBER, 1999:

Konrad Oberhuber, *Raffaello: l'opera pittorica*, Milán, 1999.

OCTAVIO PICÓN, 1899:

Jacinto Octavio Picón, *Vida y obras de Don Diego Velázquez*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1899.

OLLARD, 1994:

R. Ollard, *Cromwell's Earl. A Life of Edward Mountagu 1<sup>st</sup> Earl of Sandwich*, Londres, 1994.

OLMO, 1680:

[Frontis:] «RELACION DEL AVTO GEN. DE LA FEE. / Q. SE CELEBRÒ, EN MADRID, EN PRESENCIA DE SVS / MG.<sup>des</sup> EL DIA 30 de IVNIO DE 1680. / Dedicado al Rey N. S. Carlos Seg.<sup>do</sup> Gran Mo / narcha de España, y del nuevo Mundo, que / Dios guarde. / Por Joseph del Olmo Ayuda de la Furriela de su / Mg.<sup>d</sup> Alcaide, y Familiar dl S.<sup>to</sup> Off.<sup>o</sup> y M.<sup>o</sup> ma.<sup>or</sup> d M.<sup>d</sup> ». [Portada:] «RELACION HISTORICA / DEL AVTO GENERAL DE FE, / QUE SE CELEBRO EN MADRID / Este Año de 1680. / CON ASSISTENCIA DEL REY N. S. CARLOS II. / Y DE LAS MAGESTADES DE LA REINA N. S. / Y DE LA AVBGUVSTISSIMA REINA / MADRE. / Siendo Inquisidor General el Excelent.<sup>mo</sup> Sr. / D. Diego Sarmiento de Valladares. / DEDICADA / A LA S. C. M. DEL REY N. S. / REFIERENSE CON CVRIOA

PVNTVALIDAD / todas las circunstancia de tan Glorioso Triunfo de la Fè, / con el Catalogo de los Señores, que se hizieron / Familiares, y el Sumario de las Sen- / tencias de los Reos. / Vá inserta la Estampa de toda la Perspectiva del Teatro, Plaça, y Valcones. / POR / IOSEPH DEL OLMO, / Alcayde, y Familiar del Santo Oficio, Ayuda de la Furriela / de su Magestad, y Maestro mayor del Buen Retiro, y Villa de Madrid. / Vendese en casa de Marcos de Ondaitigui, Familiar del Santo / Oficio, à la Plateria, junto à San Salvador. / Impresso por ROQUE RICO DE MIRANA, Año 1680».

ORTEGA VIDAL, 2000:

Javier Ortega Vidal, *El Escorial. Dibujo y lenguaje clásico*, Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

OSTEN SACKEN [1979] 1984:

Cornelia von der Osten Sacken, *El Escorial estudio iconológico*, Xarait Ediciones, Bilbao, 1984.

PACHECO [1649] 2009:

Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 2009.

PÁEZ RÍOS, 1981:

Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. I, Madrid, 1981.

PALAU Y DULCET, 1948/1977:

Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Palau Dulcet: Barcelona, 1948-1977, XXVI, núm. 375355, p. 460.

PALLADIO [1570] 1988:

Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura*, edición española con prólogo de Javier Rivera, Akal, Madrid, 1988.

PALOMINO, [1715] 1988:

Antonio Acisclo Palomino y Velasco, «EL MUSEO PICTORICO / Y ESCALA OPTICA. / TOMO I. / THEORICA DE LA PINTVRA, / EN QUE SE DESCRIBE SV ORIGEN, / Essencias, Especies, y Qualidades, con todos los demás / Accidentes, que la enriquezen, è ilustran. / Y SE PRVEBAN, CON DEMONSTRACIONES / Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales / Fundamentos. / DEDICALE / A LA CATOLICA, SACRA, REAL MAGESTAD / DE LA REYNA NUESTRA SEÑORA / D.<sup>ña</sup> ISABEL FARNESIO, / DIGNISSIMA ESPOSA DE NVESTRO CATOLICO / Monarca Don Felipe Quinto, / POR MANO DEL EXCELENTISSIMO SEÑOR / Marquès de Santa-Cruz, Mayordomo Mayor de su Magestad: / SU MAS HUMILDE CRIADO D. ANTONIO PALOMINO / de Castro, y Velasco. / CON PRIVILEGIO / En Madrid: Por Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reyno, &c. Año 1715. / Vendese en Casa de Don Joseph del Villar, y Villanueva, Mercader de Libros, y / Curial de Roma, en la Calle de Toledo, junto al Colegio Imperial desta Corte».

Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y escala óptica*, t. I. Theorica de la pintura. Ed. Aguilar, Madrid, [1947] 1988.

PALOMINO [1724] 1988:

Antonio Acisclo Palomino y Velasco, «EL MUSEO PICTORICO, / Y ESCALA OPTICA. / TOMO SEGUNDO. / PRACTICA DE LA PINTURA, / EN QUE SE TRATA DE EL MODO DE / Pintar à el Olio, Temple, y Fresco, con la resolución / de todas las dudas, que en su manipulacion pueden / ocurrir. Y de la Perspectiva comun, la de Tcehos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección, y documentos para las Ideas, ò Assump- / tos de las Obras, de que se ponen / algunos exemplares. / DEDICALE / A LA CATHOLICA, SACRA, REAL MAGESTAD / DE EL REY NUESTRO SEÑOR / DON LUIS PRIMERO, / (QVE DIOS GVARDE,) / POR MANO DE EL EXCELENTISSIMO / señor Marquès de Villena, Dignissimo Mayordomo / Mayor de su Magestad; / SV MAS HVMILDE CRIADO DON ANTONIO / Palomino Velasco, Pintor de Camara de su Magestad. / CON PRIVILEGIO. / EN MADRID: Por la Viudad de Juan Garcia Infançon. Año de 1724. / Vendese en casa de Francisco Laso, Mercader de Libros, frente de las Gradas de San Phelipe el Real».

Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y escala óptica*, t. II. Práctica de la pintura. Ed. Aguilar, Madrid, [1947] 1988.

Antonio Acisclo Palomino y Velasco, «EL PARNASO / ESPAÑOL / PINTORESCO LAUREADO. / TOMO TERCERO. / CON LAS VIDAS DE LOS / Pintores, y Estatuarios Eminentes / Españoles, / QVE CON SVS HEROYCAS OBRAS / han ilustrado la Nacion: / Y DE AQUELLOS ESTRANGEROS /

Ilustres, que han concurrido en estas Provincias, / Y LAS HAN ENRIQUECIDO CON SVS / Eminentes Obras; / GRADUADOS SEGÚN LA SERIE / de el tiempo, en que cada vno / floreció: / PARA ETERNIZAR LA MEMORIA, / que tan justamente se vincularon en la pos- / teridad tan sublimes, y remontados / espíritus. / EN MADRID. Año de 1724».

Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y escala óptica*, t. III. Ed. Aguilar, Madrid, [1947] 1988.

PALOMINO / MORÁN, 2008:

Antonio A. Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, edición anotada de Miguel Morán Turina, Madrid: Akal, 2008, p. 46.

PAREDES GONZÁLEZ, 2010:

Jerónimo Paredes González, «Cristos del Monasterio de El Escorial en bronce, madera, mármol y marfil», en: *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte, Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 2010, pp. 1125-1138.

PASCUAL CHENEL, 2010:

Álvaro Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2010.

PASSAVANT, 1860:

Johann David Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, 2 vols., París, 1860.

PASTI, 2012:

Stefania Pasti, «Giulio Romano e la *Madonna della gatta*. Uno studio iconografico», en *Storia dell'Arte*, 131 (n.s. 31), 2012, pp. 27-60.

PASTOR, 2001:

Fernando Pastor Gómez-Cornejo (transcripción, introducción y notas), *Las Memorias Sepulcrales de los jerónimos de San Lorenzo del Escorial*, t. I y II, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo de El Escorial, 2001.

PATINE, 1691:

Charlotte Catherine Patine en su *Pitture scelte e dichiarate*, Colonia, 1691.

PAULA RODRÍGUEZ, 1756:

Francisco de Paula Rodríguez, *Familia Religiosa de el Real Monasterio de San Lorenzo, Distribuida por sus Clases. Escrita por Francisco de Paula Rodríguez, bajonista en dicho Monasterio. Año de 1756*. B.N., Mss. 13419. [este manuscrito es copia del musicólogo Asenjo Barbieri, fechada en diciembre de 1871, del original conservado en la *Hispanic Society* de Nueva York]

PEPPER, 1988:

Stephen Pepper, *Guido Reni, L'opera completa*, Instituto Geografico di Agostini, Novara, 1988.

PEPYS, 2003:

Samuel Pepys, *Diarios (1660-1669)*, Ed. Renacimiento, 2003, p. 382. Traducción de Norah Lacoste.

PEQUE IGLESIAS, 1952:

Severino Peque Iglesias, *Sagrada Forma de El Escorial, historia, altar, custodias*, El Escorial, 1952.

PEREDA, 2012:

Felipe Pereda, «Sombras y cuadros: teorías y culturas de la representación en la Europa de la Reforma católica», en José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Abada, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 69-86.

PÉREZ DE MESA [1590] 1966:

Diego Pérez de Mesa, *vid.* ALONSO MAYO, 1966.

PÉREZ DE TUDELA [1998] 2000:

Almudena Pérez de Tudela, «Giulio Clovio y la corte de Felipe II», en *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional 9-12 de diciembre de 1998*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000, pp. 167-183.

PÉREZ DE TUDELA, 2000:

Almudena Pérez de Tudela, «Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el obispo de Arrás y Leone Leoni», en *Archivo Español de Arte*, nº 291, 2000, pp. 249-266.

PÉREZ DE TUDELA, 2001:

Almudena Pérez de Tudela, «Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI», en *El Monasterio del Escorial y la Pintura, Actas del Simposium*, Instituto Escorialense de Investigaciones Histórico-Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 2001, pp. 467-489.

PÉREZ DE TUDELA, 2001:

Almudena Pérez de Tudela, «Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial », en *Reales Sitios*, nº 147 (2001), pp. 13-25.

PÉREZ DE TUDELA, 2001:

Almudena Pérez de Tudela, «El barón Marturano y las trazas italianas para la Basílica del Escorial:su estancia en Nápoles con el virrey Granvela», en *El Monasterio de El Escorial y la Arquitectura, Actas del Simposium*, Instituto Escorialense de Investigaciones Histórico-Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 2002, pp. 539-554.

PÉREZ DE TUDELA, 2008:

Almudena Pérez de Tudela, «La recepción de obras de Luca Cambiaso en el Monasterio de El Escorial», en Lauro Magnani y Giorgio Rossini (eds.), *Actas del Convegno di studio La «maniera» di Luca Cambiaso, confronti, spazio decorativo, tecniche*, Università degli Studi di Genova, Génova, Sangiorgio editore, 2008, pp. 45-54.

PÉREZ DE TUDELA, 2012:

Almudena Pérez de Tudela, «Mobiliario en El Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental», en *El mueble del siglo XVI: mueble para la Edad Moderna*, Barcelona, Palacio Real de Pedralbes, 3-4 de junio de 2011, Barcelona, 2012, pp. 25-40.

PÉREZ DE TUDELA, 2012:

Almudena Pérez de Tudela, «El Cenotafio de Carlos V en la Basílica de El Escorial», en Stephan F. Schröder (ed.), *Leone y Pompeo Leoni, Museo Nacional del Prado (octubre de 2011)*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 132-148.

PÉREZ DE TUDELA, 2014:

Almudena Pérez de Tudela, «La recepción del Greco en la corte de Felipe II», en Fernando Marías (dir.), *El Greco*, Actas del Congreso Internacional, Museo Thyssen-Bornemisza, mayo 2014, Madrid, pp. 80-89.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964:

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1970:

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, Fratelli Fabbri, Milán, 1970.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1972:

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Mostra di disegni spagnoli*, Catálogo exposición, Florencia, 1972, pp. 102-104: acepta la atribución original del dibujo de los Uffizi a Rizi.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1985 (a):

Alfonso E. Pérez Sánchez, «Rafael en los tratadistas españoles», en MENA (ed.), *Rafael en España*, cat. exp. Museo del Prado, Madrid, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1985 (b):

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda [1614-1685]*, Ayuntamiento de Avilés, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1986:

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Cat. exp. Madrid, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ / BOUBLI, 1991:

Alfonso E. Pérez Sánchez y Lizzie Boubli (dir.), *Dessins espagnols Maîtres des XVI et XVII siècles*, Cat. Expo. Musée du Louvre, Paris, 18 avril 22 juillet 1991, Ed. Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, pp. 136-138.

PÉREZ SÁNCHEZ / SPINOSA, 1992:

Alfonso E. Pérez Sánchez; Nicola Spinosa, *Ribera 1591-1652*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1992.

PÉREZ Y MORANDEIRA, 1971:

Rosa Pérez y Morandeira, *Vicente Palmaroli*, Madrid, 1971.

PERSIO, 2006:

Persio, *Sátiras*. Edición de Bartolomé Segura Ramos, CSIC, Madrid, 2006.

PINEDA GONZÁLEZ, 1992:

María Victoria Pineda González, «Retórica y literatura artística de Francisco Pacheco», en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, vol. 75, 230, 1992, pp. 81-93

PINEDA GONZÁLEZ, 1996:

María Victoria Pineda González, «Renacimiento italiano y Barroco español (El desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 19, 1996, pp. 397-415.

PLINIO/PINTIANO, 1593:

[Gayo Plinio Segundo]: «C. PLINII / SCVNDI / HISTORIAE MVNDI / LIBRI XXXVII, / A SIGISMVNDIO GELENIO iam olim diligenter ca- / stigati annotationibusque illustrati, additis insuper / ad marginem doctissimorum nostri aeui virorum / notis. / Quibus aim recems accedunt / FREDENANDI PINTIANI / VTRIVSQ. LINGVAE ACADEMIA / Salmanticensi Professoris / OBSERVATIONES / IN OMNES PLINII LIBROS / hactenus desiderate. / BEATIRHENANI SELEZESTADIENSIS / in aliquot eiusdem PLINII libros / Annotationes. / Adiunctus Index dúplex copiosissimus: & Tabula indicans / quid Plinius ex Aristotele & Theophrasto / transtulerit.»

POLENTINOS, 1921:

Conde de Polentinos, «Excursión al Monasterio de Lupiana», en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XXIX, 1921.

POLERÓ, 1857:

Vicente Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda*, Imprenta de Tejado, Madrid, 1857.

PONZ, 1773:

[Antonio Ponz]: «VIAGE / DE ESPAÑA, / Ó CARTAS, / EN QUE SE DA NOTICIA / De las cosas mas apreciables, / Y DIGNAS DE SABERSE / QUE HAY EN ELLA, / PARTICULARMENTE DEL ESCORIAL. / SU AUTOR / D. Pedro Antonio de la Puente. / TOMO II. / MADRID. MDCCLXXIII. / Por D. JOACHIM IBARRA, Impresor / de Cámara de S. M. / CON LAS LICENCIAS NECESARIAS. / Se hallará en la Librería de Esparza, Puerta / del Sol, frente de la fuente».

PONZ, [1788] 1972:

[Antonio Ponz]: «VIAGE / DE ESPAÑA, / EN QUE SE DA NOTICIA / De las cosas mas apreciables, y dignas / de saberse, que hay en ella. / SU AUTOR / D. ANTONIO PONZ, Secretario de S. M. y de la / Real Academia de San Fernando, individuo de / la Real Academia de la Historia, y de las Reales Socie- / dades Bascongadas, y Económica / de Madrid, &. / DEDICADO AL PRINCIPE NUESTRO SEÑOR. / TOMO SEGUNDO. / TERCERA EDICIÓN. / TRATA DEL ESCORIAL. / MADRID. MDCCLXXXVIII. / Por la Viuda de Ibarra, Hijos, y Compañía. / Se hallará con los demas tomos reimpresos hasta el XII. / CON PRIVILEGIO».

Edición facsimilar, Atlas, Madrid, 1972.

PORREÑO, 1639:

Baltasar Porreño, «DICHOS, / Y HECHOS / DEL SEÑOR REY DON / Felipe Segundo, el Prudente, Po- / tentissimo, y Glorioso Mo- / narca de las Españas, y de / las Indias. / POR EL LICENCIADO / Baltasar



*Porreño, Visitador General del Obispado de Cuenca, / Cura de las Villas de Sacedon, y Corcoles. / En Sevilla, por Pedro Gomez de / Pastrana. Año de / 1639».*

PORREÑO, 1621:

Baltasar Porreño, *Oráculos de las doce Sibilas. Profetisas de Christo Nro. Señor entre los Gentiles*, Domingo de la Yglesia, Cuenca, 1621.

PORTA, 1619:

[Giovanni Battista della Porta]: «IO. BAPTISTAE / PORTAE NEAPOLITANI, MAGIAE NATURAE- / LIBRI VIGINTI, / IN QUIBUS SCIENTIARUM / Naturalium divinitus, & deliciae demon- / strantur. [...] HANOVIAE, Typis Wechelii, impensis Danielis ac Davidis / Aubriorum & Clementis Schleicher. / M. DC XIX».

PORTABALES, 1945:

Amancio Portabales Pichel, *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado Herrero*, Gráfica Literaria, Madrid, 1945.

PORTABALES, 1952:

Amancio Portabales Pichel, *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*, Editorial Rollán, Madrid, 1952.

PORTELA, 1985:

Francisco José Portela Sandoval, «La escultura en el Monasterio de El Escorial», en: *Fragmentos*, 4-5, 1985, pp. 97-114.

PORTELA, 1994:

Francisco José Portela Sandoval, «Varia sculptura escorialensis», en: *La Escultura en el Monasterio de El Escorial, Actas del Simposio (1/4-IX-1994)*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 1994, pp. 215-253.

PORTÚS, 2004:

Javier Portús, «El Conde de Sandwich en Aranjuez. Las fuentes del Jardín de la Isla en 1668», *Reales Sitios*, nº 159, Madrid, 2004, pp. 46-59.

PORTÚS, 2007:

Javier Portús, «Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa», en Javier Portús (ed.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 14-71.

PORTÚS, 2010:

Javier Portús, «Las amplias fronteras de la literatura sobre arte en el Siglo de Oro», en Javier Docampo (ed.), *Bibliotheca Artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, pp. 22-33.

PORTÚS, 2012:

Javier Portús, «Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro», en José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Abada, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 21-31.

POZZO [1626] 2004:

Cassiano del Pozzo, *El Diario del Viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Edición de Alessandra Anselmi, Fundación Carolina / Doce Calles, Madrid, 2004.

PUJANTE, 2012:

David Pujante, «La operación *dispositio* como base de la construcción del significado discursivo», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, Universidad de Murcia, 5 (abril, 2003).

QUEVEDO [1849] 1854:

José Quevedo: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comúnmente del Escorial desde su origen y fundación hasta el presente, y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*, escrita por el ex – Bibliotecario de S. M. en dicho Monasterio Don José de Quevedo, Canónigo de la Santa Iglesia catedral de

Badajoz, Rector y Catedrático de Historia y Disciplina eclesiástica del Seminario conciliar de dicha Capital, individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia, Miembro honorario de la Biblioteca Imperial de San Petersburgo, Oficial de la Junta directiva de archivos del Ministerio de Gracia y Justicia, etc. Madrid, Imprenta, fundición y librería de D. Eusebio Aguado, 1854.

QUEVEDO y VILLEGAS, 1661:

Francisco de Quevedo y Villegas, *Politica de Dios, y Gouierno de Christo*, (segunda parte de sus *Obras*), Bruselas, Francisco Foppens, 1661.

QUÍLEZ, 1969

J. Quílez, «Documentos de interés para la Historia del Arte», en: *Revista Investigación*, nº 3, 1969, pp. 70-74.

QUINDÓS, 1804:

Juan Antonio Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez, dedicada al Rey Nuestro Señor*, Madrid en la Imprenta Real, Año de 1804.

QUIÑONES, 1620:

Juan de Quiñones, «EXPLICACION / DE VNAS MONEDAS DE / ORO DE EMPERADORES RO- / manos, que se han hallado en el Puerto de Gua- darrama, donde se refieren las vidas dellos, y el origen de- / llas, con algunas aduertencias políticas, y otras cosas / antiguas y curiosas. Lo vno y lo otro ofrece / AL REY DON FELIPE TERCERO / Nuestro Señor / EL DOCTR IVAN DE QVIÑONES / Alcalde mayor en su villa del Escorial, y Iuez de sus / obras y bosques Reales de S. Lorenço. / Año 1620. / CON PRIVILEGIO / En Madrid, por Luis Sanchez Impressor del Rey N. S».

REDIN MICHAUS, 2013:

Gonzalo Redín Michaus, «Guido Reni's Conversion of Saul: a newly attributed painting in the Escorial», *The Burlington Magazine*, CLV, octubre, 2013, pp. 677

REUMONT, 1881:

Alfred von Reumont, «La Sacra Famiglia detta 'La Perla' di Raffaello Sanzio», *Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria*, vol. IV, 1881, pp. 387-97pp. 387-97

REZO, 1781:

«LISTA/ DE LOS LIBROS / DEL REZO DIVINO / QUE HA IMPRESO / LA REAL COMPAÑÍA / DE IMPRESORES Y LIBREROS / DEL REYNO. / AÑO MDCCLXXXI»

RIBADENEYRA, 1595:

Pedro de Ribadeneyra, *Tratado de la religión y virtudes que deue tener el Principe Christiano*, P. Madrigal, Madrid, 1595.

RIBADENEYRA / NIEREMBERG, 1675:

Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorvm o libro de las Vidas de los Santos... con vna adicion de Santos, que hizo el P. Iuan Eusebio Nieremberg, de la Compañia de Iesus*, Imprenta Real, Madrid, 1675.

RIBOT, 2009:

Luis Ribot, «El rey ante el espejo. Historia y memoria de Carlos II», en: *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, pp. 13-52.

RIDOLFI, 1648:

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ouero le vite de gl'Illvstri pittori veneti, e dello stato*, Venecia, 1648.

RIELLO, 2004 (a)

José María Riello, «Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura», en *Goya*, nº 298, 2004, pp. 37-44.

RIELLO, 2004 (b)

José María Riello, «Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta. Datos documentales para una biografía», en *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 3, 2004, pp. 105-132.

RIELLO, 2005

José María Riello, «Geometría (a esta arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura» en *Anales de Historia del Arte*, n° 15, 2005, pp. 179-195.

RIELLO, 2006

José María Riello, «Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle», en *Actas del XVII Congreso Nacional de Historia del Arte: la multiculturalidad en las artes y en la arquitectura (Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2006)*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias-Anroart Ediciones, 2006, pp. 483-489.

RIELLO, 2007

José María Riello, *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, tesis doctoral inédita, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense, 2007.

RIELLO, 2012:

José Riello, «La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724. Un estado de la cuestión», en: José Riello (ed.) *Sacar de la sombra luz. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Abada Editores, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 5-20.

RIVERA RECIO, 1969:

Juan Francisco Rivera Recio, *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (ss. XII-XV)*, Diputación Provincial, Toledo, 1969, pp. 121-122.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005:

Fernando Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Ed. Marcial Pons, Madrid, 2005.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2012:

Fernando Rodríguez de la Flor, «Con aquellos ojos que le quedaron a Demócrito después de haberse sacado los suyos. Otras teorías y prácticas de la pintura (espiritual) del Siglo de Oro», en José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Abada, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 33-67.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 2011:

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (dir.) y Ángel Rodríguez Rebollo (coord.), *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado*, celebradas del 6 al 8 de abril de 2011, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía Marqués de Lozoya, 2011.

RODRÍGUEZ ORTEGA, 2005:

Nuria Rodríguez Ortega, *Maneras y facultades en los tratados de F. Pacheco y V. Carducho: (tesauro terminológico-conceptual)*, Málaga, Universidad, 2005.

RODRÍGUEZ ORTEGA, 2009:

Nuria Rodríguez Ortega, «Similitudes y diferencias léxico-textuales en dos descripciones seiscentistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ejemplo de exploración lingüístico-computacional de textos digitales», en *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*, Gijón: Trea, 2009, pp. 363-430.

RODRÍGUEZ RUIZ, 2002:

Delfín Rodríguez Ruiz, «En El Escorial murió la arquitectura», en: Francisco Javier CAMPOS (coord.) *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura*, Actas del Simposium (8/11-IX-2002), Ed. R.C.U. Escorial - M<sup>a</sup> Cristina, 2002, pp. 315-331

RODRÍGUEZ RUIZ, 2003:

Delfín Rodríguez Ruiz, «Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid», en: *Reales Sitios*, n° 155, 2003, pp. 26-41.

RODRÍGUEZ RUIZ, 2014:

Delfín Rodríguez Ruiz (ed.), *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica*, Cat. exp. Museo Nacional del Prado, 2014.

ROMERA-NAVARRO, 1934:

Miguel Romera-Navarro: «Quillotro y sus variantes», *Hispanic Review*, vol. 2, nº 3 (jul. 1934), pp. 217-225.

ROSELLÓ SUREDA, 1847:

Antonio Roselló y Sureda, *Vida de nuestro adorable redentor Jesucristo*, Madrid, 1847. Traducción aumentada y anotada de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia.

ROTONDO, 1861:

Antonio Rotondo, *Descripción de la gran basílica del Escorial*, Madrid, Imprenta de la Galería Literaria, a cargo de Castillo, 1861.

ROTONDO, 1862:

Antonio Rotondo, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, comúnmente llamado de El Escorial*, Madrid, 1862.

RUBIO, 1951:

Samuel Rubio (O.S.A.), *La Capilla de Música del Monasterio de El Escorial, Separata de la Ciudad de Dios* (vols. CLXIII, pp. 59-118), Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1951.

RUBIO, 1974:

Samuel Rubio (O.S.A.), *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, Cuenca, 1974.

RUBIO, 1976:

Samuel Rubio (O.S.A.), *Siete villancicos de Navidad. Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Instituto de la Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, Cuenca, 1976.

RUBIO GONZÁLEZ, 1976:

Lorenzo Rubio González, *Valores literarios del Padre Sigüenza*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1976.

RUIZ GÓMEZ, 1991:

Leticia Ruiz Gómez, *Catálogo de la pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1991.

RUIZ MANERO, 1992 (I):

José María Ruiz Manero, «Pintura italiana del siglo XVI en España. I: Leonardo y los leonardescos», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V, 9, 1992, pp. 1-110.

RUIZ MANERO, 1992 (II):

José María Ruiz Manero, «Pintura italiana del siglo XVI en España. II: Rafael y su escuela», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V, 10, 1992, pp. 7-234.

RUIZ MANERO, 1996

José María Ruiz Manero. *Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

RUIZ MANERO, 2005:

José María Ruiz Manero, «Observaciones sobre algunas obras de Pablo Veronés y de sus seguidores en España (Alvise Benefatto del Friso, Michele Parrasio)», en *Archivo Español de Arte*, nº 309, 2005, pp. 45-58.

RÚJULA Y OCHOTORENA, 1946:

José de Rújula y Ochotorena, *Índice de colegiales del Mayor de San Ildefonso y menores de Alcalá*, 1946. Sala de consulta del Archivo Histórico Nacional.

SAAVEDRA FAJARDO, [1649] 1790:

«EMPRESAS POLÍTICAS: / Ó / IDEA DE UN PRÍNCIPE / POLÍTICO CHRISTIANO / REPRESENTADA EN CIEN EMPRESAS / POR / DON DIEGO SAAVEDRA FAXARDO; / ... / TOMO II / EN MADRID: AÑO DE MDCCXC. / EN LA OFICINA DE D. BENITO CANO. / CON LICENCIA».

SAENZ DE MIERA, 2001:

SÁENZ DE MIERA, Jesús, *De obra insigne y heroica a Octava Maravilla del Mundo: La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

SALA BALUST, 1964:

Luis Sala Balust, «Manuscritos monásticos en la Hispanic Society of América», en: *Yermo*, n° 2, 1964, pp. 161-169.

SALADINA, 1991:

Lena Saladina Iglesias Rouco, «La Capilla de San Enrique en la Catedral de Burgos. Aportación a su estudio» en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, Tomo 57, 1991, pp. 419-428.

SALAZAR DE MENDOZA [1618] 1657:

Pedro Salazar de Mendoza, «ORIGEN DE / LAS DIGNIDADES SEGLARES / DE CASTILLA, Y LEON / CON RELACION SVMARIA DE LOS REYES / De estos Reynos, de sus acciones, casamientos, hijos, / muertes, sepulturas. / DE LOS QUE LAS HAN CREADO, / y tenido, y de muchos Ricos Homes, Con- / firmadores de Priuilegios &c. / Con vn Resumen al fin de las mercedes que su Ma / gestad ha hecho de Marqueses, y Condes, / desde el año de 1621 hasta fin / del de 1656. PARA EL PRINCIPE DE ESPAÑA / Don Filipe nuestro Señor. / POR EL DOCTOR SALAZAR DE MENDOZA / CON LICENCIA / En Madrid, en la Imprenta Real / Año M DC LVII / A costa de Iusepe del Ribero Mercader de Libros. / Vendese en su casa, en la Puerta del Sol».

SALGADO, [c. 1800]:

Fray Francisco Salgado, «Quinta Parte / De la Historia de la Orden de Sn Geronimo. / Continuada por el R. P. Historiador de ella/ Fr. Francisco Salgado, Monge Profeso de su Real Monasterio de San Geronimo de / Madrid, según el orden de sus Capitu / los Generales y Priuados, como consta de / las actas de dicha orden y otras memo/ rias, que comprende desde el año de 1678 hasta el de 1800. / Quien la dedica a su misma Sagrada Religion». Mss. R.B.M.E., J.I.3.

SALMON, [1752] 1759:

Thomas Salmon, «THE / UNIVERSAL TRAVELLER: / OR, A / COMPLEAT DESCRIPTION / Of the several / NATIONS of the WORLD. / [...] / by Mr. SALMON. / VOL. II. / LONDON: / Printed for RICHARD BALDWIN, at the Rose in Pater-Noster-Row. / MDCCLIX».

SALUSTIO, 2001:

Salustio, *La conjuración de Catilina. Guerra de Yugurta*, edición de Avelina Carrera de la Red, Akal, Madrid, 2001.

SÁNCHEZ MECO, 1985:

Gregorio Sánchez Meco, *El Escorial y la orden jerónima. Análisis económico-social de una comunidad religiosa*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1985, pp. 33 y ss.

SÁNCHEZ, 2009:

Gustavo Sánchez, *La música en el monasterio del Escorial durante la estancia de los Jerónimos: Los niños del Colegio-Seminario (1567-1837)*, 3 vols., Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

SANCHEZ, 2015:

Gustavo Sánchez, *La música en el monasterio del Escorial: Los niños del Seminario de los Jerónimos (1567-1837)*, UAM Ediciones, Madrid, 2015.

SÁNCHEZ CANTÓN, 1930:

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Dibujos españoles*, Madrid, 1930, vol. 5.

SÁNCHEZ CANTÓN, 1933:

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, t. II, C. Bermejo Impresor, Madrid, 1933, pp. 221-224.

SÁNCHEZ CANTÓN, 1934:

- Francisco Javier Sánchez Cantón, «El primer inventario del Palacio de El Pardo (1564)», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 28 (1934), pp. 69-75.
- SÁNCHEZ CANTÓN, 1944:  
Francisco Javier Sánchez Cantón, «Notas sobre Quentin Massys en la Península», *Archivo Español de Arte*, 65, pp. 308-309.
- SÁNCHEZ LORO, 1957:  
Domingo Sánchez Loro, *La inquietud postrimera: tránsito ejemplar de Carlos V, desde la fastuosidad cortesana de Bruselas al retiro monacal de Yuste*, Jefatura Provincial del Movimiento, 1957
- SÁNCHEZ MECO, 1995:  
Gregorio Sánchez Meco, *El Escorial y la Orden Jerónima. Análisis económico-social de una comunidad religiosa*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1985
- SÁNCHEZ MECO, 1993:  
Gregorio Sánchez Meco, *El Quexigal propiedad monástica escurialense*, Colección Coliseo Real, Sociedad de Fomento y reconstrucción del Real Coliseo Carlos III, San Lorenzo de El Escorial, 1993.
- SÁNCHEZ MECO, 1995:  
Gregorio Sánchez Meco, *El Escorial: De Comunidad de Aldea a Villa de Realengo*, Ayuntamiento de El Escorial, Área de Cultura, 1995.
- SÁNCHEZ RIVERO, 1933:  
Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti de Sánchez Rivero: *Viaje de Cosme III por España y Portugal (1668-1669)*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1933.
- SANCHO, 1993:  
José Luis Sancho, «Reparaciones en diversos edificios de San Lorenzo», en: *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Cat. Expo., 1993, Madrid.
- SANCHO, 1995:  
José Luis Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Ed. Patrimonio Nacional, Fundación Tabacalera, 1995, pp. 353-354.
- SANCHO, 2014:  
José Luis Sancho, «En torno al rey: retratos de cortesanos 1550-1900», en Carmen García Frías y Javier Jordán de Urríes y de la Colina (ed.), *El Retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*, Fundación Santander, Patrimonio Nacional, Madrid, 2014, pp. 117-118.
- SANCHO / SOUTO, 2009:  
José Luis Sancho; José Luis Souto, «El arte regio y la imagen del soberano», en: *Carlos II. El Rey y su entorno cortesano*, Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, pp. 167-185.
- SANCHO / FERNÁNDEZ TALAYA, 1990:  
José Luis Sancho; María Teresa Fernández Talaya, «Reconstrucción del Monasterio de El Escorial después del incendio de 1671» en: *Reales Sitios*, n° 103, Año XXVII, 1º trimestre, 1990, pp. 57-64.
- SANDOVAL [1956]:  
Fray Prudencio de Sandoval (O.S.B.): *Historia del Emperador Carlos V. Máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y Tierra firme del mar Océano*, III, pp. 534 y 553, Madrid, 1956.
- SANDOVAL [1635/1681] 1846-1847 / 1955  
Prudencio de Sandoval (O.S.B.): *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V... / por el maestro ... Fray Prudencio de Sandoval ; primera parte... desde el año 1500 hasta el de 1528*, En Pamplona: en casa de Bartholome Paris... ;[Çaragoça]: a costa de Pedro Escuer mercader ... de Çaragoça, 1634. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V ... / por ... Fray Prudencio de Sandoval ... Obispo de Pamplona; segunda parte*, En Amberes: por Geronymo Verdussen, Impressor y mercader de Libros, 1681. (UCM, B.Histórica ( Google books) *Historia del Emperador Carlos V, rey de España / escrita por fray Prudencio de Sandoval*, Madrid: P. Madoz y L. Sagasti, 1846-1847. Ed. moderna y

**estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Ed. Atlas, Madrid, 1955. Vid: Vicente Castañeda y Alcover.**

SANDOVAL [1610] 1974

Fray Prudencio de Sandoval (O.S.B.): *Antigüedad dela ciudad, y iglesia Cathedral de Tuy, y de los obispos que se save aya auido en ella: sacada de los Concilios y cartas reales ... / por ... Prudencio de Sandoval su Obispo ...* Em Braga: em casa de Fructuoso Lourenço de Basto, 1610. Ed. moderna: Ed. El Albir, Barcelona, 1974

SANTARELLI, 1870:

Emilio Santarelli, *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. Emilio Santarelli alla R. Galleria degli Uffize di Firenze*. Roma, 1870.

SANTIAGO PÁEZ, 1985:

Elena de Santiago Páez (dir.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, cat. exp., Madrid, 1985.

SANTIAGO PÁEZ, 1993:

Elena de Santiago Páez (coord.), *Los Austrias: grabados de la Biblioteca Nacional*, Julio Ollero, Madrid, 1993, pp. 250-251.

SANTIAGO PÁEZ, 2006:

Elena de Santiago Páez, «Grabadores flamencos en el Madrid de Felipe IV. Alardo de Popma, Juan de Noort y Herman Panneels», en *Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2006, pp. 190-193.

SANTIAGO PÁEZ/ MAGARIÑOS, 1985:

Elena de Santiago, Juan Manuel Magariños, «El Escorial, historia de una imagen», cat. exp. *El Escorial en la Biblioteca Nacional, IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1985, pp. 298-301.

SAN JERÓNIMO [1845] 1984:

Fray Juan de San Jerónimo, en: Miguel Salvá y Pedro Sáinz de Baranda, «Memorias de fray Juan de San Jerónimo», en: *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, T. VII, Madrid, 1845. Ed. facsímil: Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1984

SAN NICOLÁS [1639] 2008:

Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y vso de Arquitectvra*, Edición crítica de Félix Díaz Moreno, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 2008.

SANTA MARÍA [anónimo], 1649:

[Fray Luis de Santa María]: «POMPA / FESTIVA / Y REAL APARATO, / QVE DISPVSO ALEGRE Y / executò gozoso el Real Monasterio / de S. Lorenço, Octaua Mara- / uilla del Mundo. / EN EL RECIBIMIENTO DE / la Serenissima Reyna nuestra Señora / Doña Mariana de Austria, / A QUIEN SE DEDICA. / DIOLE A LA ESTAMPA EN / señal de su primera, y natural obligacion, vn / Monje del dicho Real Monasterio. / Año [escudo real] 1649. / CON LICENCIA. En Madrid, En la Imprenta Real.»

SANTA MARÍA, 1664:

[Fray Luis de Santa María]: «OCTAVA / SAGRADAMENTE CVLTA, / CELEBRADA / DE ORDEN DEL REY NVESTRO / SEÑOR, EN LA OCTAVA / MARAVILLA. / FESTIVA ACLAMACION: / POMPA / SACRA, CELBRE, RELIGIOSA. / CENTENARIO / DEL VNICO MILAGRO DEL / MVNDO SAN LORENZO EL / REAL DEL ESCVRIAL. / CONSAGRADO / A Filipo Quarto el Grande, Dueño, Señor, / Patrono de este Real Monasterio. / ESCRITO / Por el P. M. Fray Luis de Santa Maria, Monge / Geronimo, Lector de Sagrada Escritura. / APLAVDIDO / Este primer Centenario, de la edad de este Real Monasterio, / en ocho Sagradas Oraciones Euangelicas. / CORONADO, / Vltimamente, con vn Sacro Certamen Poetico. / Con priuilegio en Madrid: En la Imprenta Real. Año de 1664».

SAN PABLO, 1669:

[Fray Hermenegildo de San Pablo]: «ORIGEN, / Y CONTINVACION / DE EL INSTITVTO / Y RELIGION GERONIMIANA, / FVNDADOS EN LOS CONVENTOS DE BELEN / en Palestina por el Maximo de los Doctores de la Iglesia nuestro / Augustissimo Padre San GERONIMO: explayados por varias / Prouincias, y Reynos de el Orbe, y deducidos sin quiebra / por Italia desde Belen, à los Monges /

Geronimos de España / ABERIGVADOS / POR EL M. R. P. Fr. HERMENEGILDO DE / San Pablo, Hijo, y Prior segunda vez del Real Conuento de San / Geronimo de Madrid, de los dos Conuentos de Sevilla. Visitador / General de la Orden en los Reynos de Castilla, Leon, / y Burgos: Difinidor del Capitulo General, / y de el Priuado. / DEDICALO / A LA MISMA RELIGION / SV MADRE./ CON PRIVILEGIO. / En Madrid, En la IMPRENTA REAL, Año M.DCLXIX».

SAN PABLO, 1672:

[Fray Hermenegildo de San Pablo]: «DEFENSA / POR LA RELIGION / GERONYMA DE / ESPAÑA, Y SV / ANTIGVEDAD: / EN QVE SE RESPONDE A VN / TRATADO, QVE EL AVTOR / DE LA POBLACION ECLESIASTICA / imprimió en su quarta Parte, el año de mil seis- / cientos sesenta y nueve, contra el / Origen Geronymiano. / RESPONDE / A LA IMPVGNACION, Y A SV FORMA, EL / padre Fr. Hermegildo de S. Pablo, Hijo del Real / Convento de S. Geronymo de Madrid. / PRIOR DOS VEZES EN EL, Y EN / LOS CONVENTOS DE SAN ISIDRO, Y SAN / Geronymo de Sevilla: Visitador General de los Reynos / de Castilla, Leon, y Burgos: Difinidor del Ca- / pitulo General, y del Privado. / DEDICALA / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR CONDE / de Villa-Vmbrosa; Presidente de Castilla, y de / la Junta del Gouierno. / Con licencia: En Zaragoza, en la Imprenta de DIEGO DORMER, Impressor de la / Ciudad, y del Hospital Real, y General de N. S. de Gracia, Año 1672».

SAN PABLO, 1676:

[Fray Hermenegildo de San Pablo]: «INSTRVCCION PREVIA / A LOS LECTORES DE / LA INSTRVCCION HISTO- / RICA APOLOGETICA DEL / PADRE MAESTRO Fr. GREGORIO / ARGAIZ, BENEDICTINO. / Y EXAMEN / DEL CRISOL PVRIFICATIVO DEL PADRE / Doctor Fray Manuel Leal, Augustiniano en el Reino / de Portugal, a dos Examenes nono, y dezimo / que hizo en la purificacion segunda, desde / la pagina 108. Adelante. / POR EL M. R. P. Fr. HERMEGILDO DE / San Pablo, Hijo, y Prior dos vezes del Real Convento / de San Geronimo de Madrid y de otras Casas de la / Orden, y Chronista General de ella / DEDICALA A LA RELIGIOSISSIMA, Y REAL / Casa de San Lorenço, en el Escorial. / Con licencia: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dor- / mer. Año 1676».

SAN PABLO, 1678:

[Fray Hermenegildo de San Pablo]: «DESEMPEÑO / HIERONYMIANO, / O RESPUESTA / A VN TRATADO QVE LLAMA / QVESTION INCIDENTE EL P. M. Fr. / GREGORIO DE QVINTANILLA, / Benedictino, en su Tabernaculo Foederis, y Examen his- / torial de los derechos, y títulos al Sol del / Occidente: Crisol en que se separan los metales / de lo cierto, y lo que no lo es. / DIUIDIO EN DOS PARTES. / POR EL PADRE FRAY HERMENEGILDO / de San Pablo, Hijo del Real Convento de San / Geronimo de Madrid; / PRIOR DOS VEZES EN EL, Y EN LOS / CONVENTOS DE S. ISIDRO, Y S. GERONIMO / de Sevilla: Visitador General de la Orden en los Reinos / de Castilla, Leon, y Burgos: Difinidor del Capitulo / General, y del Privado, y General Chronista / de su Religion. / DEDICALE / AL SERENISSIMO SEÑOR, EL SEÑOR / DON IVAN DE AVSTRIA./ Con licencia: En Valencia, en la Imprenta de FRANCISCO MAESTRE, junto al Molino de la Robella. Año 1678».

SARRABLO, 1956:

Eugenio Sarrablo Agüeroles, «La cultura y el arte venecianos en sus relaciones con España, a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII», en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXII, 3, 1956, p. 667.

SCHOLZ-HÄNSEL, 1984:

Michael Scholz-Hänsel: «New documents on Pellegrino Tibaldi in Spain», en: *The Burlington Magazine*, vol. CXXVI, diciembre 1984, pp. 766-768.

SCHLOSSER [1924], 1986:

Julius von Schlosser, *La literatura artística. Manuel de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid: Cátedra, 1986. Con presentación y adiciones de Antonio Bonet Correa.

SCIO DE SAN MIGUEL, 1790-1793:

Scio de San Miguel, *La Biblia vulgata latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y expositores católicos, ... dedicada a Nuestro Señor Carlos IV*, X tomos, Valencia, 1790-1793.

SENTENACH, 1907

Narciso Sentenach y Cabañas, *La pintura en Madrid*, Administración del Boletín de la «Sociedad Española de Excursiones», Madrid, 1907



SEPÚLVEDA [1603] 1924:

Fray Jerónimo de Sepúlveda *El Tuerto*, «Historia de varios sucesos y de las cosas más notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603, escrita por el P. Fray Jerónimo de Sepúlveda, El Tuerto, monje jerónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial», en: fray Julián Zarco Cuevas (ed.), *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. IV, Imprenta Helénica, Madrid, 1924.

SERLIO/VILLALPANDO [1552] 1990:

[Sebastiano Serlio / Francisco de Villalpando]: «TERCERO / Y QVARTO LIBRO DE AR- / chitectura de Sebastian Serlio Boloñes. En / los quales se trata de las maneras de cómo se / pueden adornar los edificios con los exemplos / de las antigüedades. Agora nueuamente traduzi / do de Toscano en Romance Castellano por / FRANCISCO DE VILLALPANDO ARCHITECTO / DIRIGIDO AL MVY ALTO Y MVY / PODEROSO SENOR DON PHILI- / PE PRINCIPE DE ESPAÑA, NVESTRO SEÑOR. / EN TOLEDO EN CASA DE IVAN DE AYALA. / 1552 / CON PRIVILEGIO POR DIEZ AÑOS.». Edición facsimilar, Alta Fulla, Barcelona, 1990.

SCHAUB, 2003 [2004]:

Jean-Frédéric Schaub: *La Francia española. Las raíces hispanas del absolutismo francés*. Ed. Marcial Pons, Madrid, 2004. [1ª edición: *La France espagnole: les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Seuil, París, 2003]

SHEARMAN, 2003:

John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003.

SIERRA, 1996 (a):

José Sierra Pérez, «Lectura musicológica del cuadro de “La Sagrada Forma” (1685-1690) de Claudio Coello», en: Francisco Javier Campos (coord.), *Literatura e Imagen en El Escorial, Actas del Simposium (1/4-IX-1996)* Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1996, pp. 147-224.

SIERRA, 1996 (b):

José Sierra Pérez, «Doce sonetos, un cuadro y un villancico referidos al incendio del Escorial del año 1671», en: Francisco Javier Campos (dir.), *Literatura e imagen en El Escorial, Actas del Simposium, San Lorenzo de El Escorial, 1/4-IX-1996*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 1996, pp. 851-888.

SIERRA, 1999:

José Sierra Pérez (coord.), *P. Pedro de Tafalla (1606-1660) I Música Religiosa*, Edes, San Lorenzo de El Escorial, 1999.

SIERRA, 2006:

José Sierra Pérez, «Música especulativa y música práctica en el P. Sigüenza», en: *La Ciudad de Dios*, CCXIX, 2006, pp. 251-291.

SIERRA, 2015:

José Sierra Pérez, «Tonos a lo humano y a lo divino en el Monasterio del Escorial durante el siglo XVII. textos y contextos del Cancionero poético-musical del Escorial», en: *La Ciudad de Dios*, CCXXVIII, 2015, pp. 431-477.

SIGÜENZA, 1605:

[Fray José de Sigüenza]: «TERCERA PARTE / DE LA HISTO- / RIA DE LA ORDEN / DE SAN GERONIMO / Doctor de la Iglesia. / DIRIGIDA, / Al Rey nuestro Señor. / DON PHILIPPE III. / Por Fray Joseph de Sigença, de la / misma Orden. / MADRID, / En la Imprenta Real. / Año M. DC. V».

SIGÜENZA [1881] 2003:

Fray José de Sigüenza; Miguel Sánchez y Pinillos, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial, escrita en el siglo XVI por el Padre Fray José de Sigüenza. Bibliotecario del Monasterio y primer historiador de Felipe II, arreglada por D. Miguel Sánchez y Pinillos*. Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, Impresor de Cámara de S. M. Isabel la Católica, 23. 1881.

Ed. facsimilar, Maxtor, Valladolid, 2003.

SIGÜENZA [1605] 1907/1909:

Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo por Fr. José de Sigüenza*. 2ª edición. Publicada con un Elogio de Fr. José de Sigüenza por D. Juan Catalina García de la Real Academia de la Historia, Bailliy Baillière è Hijos Editores, Madrid, 1909. 2 Tomos, pertenecientes a la Nueva Biblioteca de Autores Españoles bajo la dirección del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, nº 8: Tomo I [Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo], nº 12: Tomo II [Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo].

SIGÜENZA [1605] 1963:

Fray José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Aguilar, 1963. Con prólogo de Federico Carlos Sainz de Robles.

SIGÜENZA [1605] 1986:

Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner, 1986. Con prólogo de Antonio Fernández-Alba.

SIGÜENZA [1605] 2000:

José Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2000, 2 vols. Edición actualizada y corregida por Ángel Werruaga Prieto con estudio preliminar del P. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla.

SIGÜENZA/ALAEJOS, 1766:

Fray José de Sigüenza, «VIDA / DE S. GERONIMO, / RECOPIADA / DE LA QUE ESCRIVIO EL R.<sup>MO</sup> P. / Fr. Joseph de Sigüenza, Prior que fue del / Monasterio de San Lorenzo el Real / del Escorial, / POR EL R. P. FR. LUCAS DE ALAEJOS, / Prior asimismo de dicho Real / Monasterio. / LA DA A LUZ, Y DEDICA / A MARIA SANTISIMA / DEL PATROCINIO, / EL P. FRAY JUAN NUÑEZ, / Monge Profeso de dicha Real Casa. / Con Licencia: En Madrid por ANTONIO MARIN. / Año de 1766».

SILVA MAROTO, 1995:

Pilar Silva Maroto, «La escultura en Madrid en la época de Carlos II: importación de obras y coleccionismo», en: *Anales de Historia del Arte, UCM.*, nº 5, Madrid, 1995, pp. 207-208.

SILVA MAROTO, 1998:

Pilar Silva Maroto, «El Descendimiento», en Fernando Checa Cremades (dir.), *Felipe II. Un monarca y su época: Un príncipe del Renacimiento* [cat. exp.], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1998, pp. 350-353.

SILVA MAROTO, 1999:

Pilar Silva Maroto, «En torno al segundo viaje de Velázquez in Italia. Nuevos datos documentales», en *Actas del Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, 1999.

SILVA MAROTO, 2007:

Pilar Silva Maroto, «Paisaje con San Jerónimo», en Alejandro Vergara (ed.) *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 292-303.

SILVER, 1984:

Larry Silver, *The paintings of Quentin Massys with catalogue raisonné*, Oxford, Phaidon, 1984.

SIMONE, 1894:

Sante Simone, «Paolo Antonio Tarsia», *Rassegna Pugliese di scienze, lettere ed arti*, Trani-Bari, vol. XI, nº 1, Gennaio 1894, pp. 140-142.

STEPANEK, 1969:

Pavel Stepanek, «La pintura española en la Galería Nacional de Praga», en: *Ibero-americana pragensia*, Año III, 1969, pp. 181-202.

STEPANEK, 1990:

Pavel Stepanek, «Dos bocetos para la Sagrada Forma de Claudio Coello», en: *Reales Sitios*, XXVII, 103, 1990, pp. 30-36. (Publicado primero en: *Ibero-americana pragensia*, Año IX, 1975, pp. 145-152).

STIRLING MAXWELL [1848] 1999:

William Stirling Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, vol. I, Londres, John Olliver, MDCCCXLVIII.

Edición bilingüe de Joaquín MALDONADO Y MACANAZ, en: William Stirling, *Velázquez*, Ayuntamiento de Madrid, 1999.

SOBIESKI [1611] 1999:

[Jacub Sobieski de Janina] «Diario», en: José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999. [Sobre El Escorial, *vid.* pp.187-188].

STOWE, 1881:

Edwin Stowe, *Life of Velázquez*, Londres, 1881.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1986:

Luis Suárez Fernández (ed.), *La crisis de la hegemonía española, siglo XVII*, Madrid, Rialp, 1986.

SUÁREZ QUEVEDO, 1990:

Diego Suárez Quevedo: "Datos documentales sobre obras e intervenciones de arquitectos (siglo XVII) en las iglesias madrileñas de Chapinería, Lozoyuela, los Santos de la Humosa, Torrejón de Ardoz, Valdeavero y Valdemoro", en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIX, 1990, pp. 9-40.

SUÁREZ QUEVEDO, 1993:

Diego Suárez Quevedo: "El monasterio de El Escorial y sus artífices según una fuente documental coetánea. Datos y juicios del historiador Luis Cabrera de Córdoba", en: *Juan de Herrera y su influencia*. Actas del Simposio. Camargo, 14-17 de julio 1992. Santander, Universidad de Cantabria. pp. 43-51.

SUÁREZ QUEVEDO, 1994:

Diego Suárez Quevedo: "Madrid-institución monárquica cara al contexto hispano en 1650: el testimonio del cronista real Pellicer de Tovar", en: *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, tomo II, pp. 1484-1486 y Doc. IV, p. 1499.

SUÁREZ QUEVEDO, 2007:

Diego Suárez Quevedo: "Insólita guía histórico-artística de España, 1764. Fray Francisco de los Santos y Antonio Palomino", en: *Pecia Complutense*, n° 7, 1/08/2007. (Fotocopias).

SUÁREZ QUEVEDO, 2009:

Diego Suárez Quevedo: "Leon Battista Alberti: *Momus* y *De re aedificatoria*, paralelismos, reciprocidades" en: *Pecia Complutense*, año 6, n° 10, enero 2009. (Fotocopias).

SUÁREZ QUEVEDO, LOPEZOSA APARICIO, DÍAZ MORENO, 2009:

Diego Suárez Quevedo, Concepción Lopezosa Aparicio, Félix Díaz Moreno (eds.), *Arquitectura y ciudad. Memoria e imprenta*, cat. exp. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense, Madrid, 2009.

SULLIVAN, 1985:

Edward J. Sullivan, "Politics and Propaganda in the Sagrada Forma by Claudio Coello", *Art Bulletin*, vol. LXVII, n° 2, junio 1985, pp. 243-259.

SULLIVAN, 1989:

Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Ed. Nerea, Madrid, 1989 (*Baroque Painting in Madrid. (The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*, University of Missouri Press, Columbia, 1986.) El capítulo sobre la Sagrada Forma se publicó primero: «Politics and Propaganda in the Sagrada Forma by Claudio Coello», en: *Art Bulletin*, LXVII, 2, 1985, pp. 243-259).

SULZBERGER, 1963:

S. Sulzberger, «La descente de la croix de R. van der Weyden», *Oud Holland*, t. 78, n° 3-4, 1963, pp. 150-151.

TAYLOR, 1979:

René Taylor, «Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)», en *Academia*, n° 48, 1979.

TARSIA, c. 1652:

[Paolo Antonio de Tarsia]: «MEMORIAL / A LA / CATOLICA, Y REAL MAGESTAD / DEL REY NUESTRO SEÑOR / D. FELIPE IV: / EL GRANDE. / OFRECIDO POR EL DOCTOR / Don Pablo Antonio de Tarsia, Abad de San / Antonio de la Ciudad de Conuersano, / del Reyno de Napoles. / EN QUE REFIERE EL ORIGEN, CA- / lidad, Casamientos, Titulos, Estados, Dignidades, Pues- / tos, Priuilegios, Grandeza, Hazañas, y Seruicios del Escla- / recido Linage de los Aguaviuas; y la singular fiuneza, y valor / con que ha seruido à la Real Corona de su Magestad el Conde / de Conuersano, y la Condesa Doña Isabel Filomariano su muger, / con algunas noticias de su piedad, y de la antigüedad, / calidad, dignidades, y seruicios de la Nobilissima Casa Filomarina».

TASSIS, 1629:

Juan de Tassis, *De la Gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez*, Zaragoza, 1629.

TERTULIANO, 2004:

Tertuliano, *A los mártires. El escorpión. La huida en la persecución*. Introducción, traducción y notas de Constantino Áncel Balaguer, José Manuel Serrano Galván, Ciudad Nueva, Madrid, 2004.

TETIUS, 1647:

[Hieronymus Tetius] «AEDES / BARBERINAE / AD / QVIRINALEM / A COMITE HIERONYMO TETIO PERVSINO / DESCRIPTAE / ROMAE, Excudebat Mascardus, MDCXLII. / SUPERIORVM PERMISSV. »

THOMPSON C., 2001:

Colin Thompson: «Reading the Escorial Library: Fray José de Sigüenza and the culture of golden-age Spain», en: N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth, C. Thompson (eds.), *Culture and society in Habsburg Spain*, Londres, 2001, pp. 79-93.

THOMPSON, 2006:

I. A. A. Thompson: «Aspectos del hispanismo inglés y la coyuntura internacional en los tiempos modernos (siglos XVI-XVIII)», en: *Obradoiro de historia moderna*, vol. 15, 2006, pp. 9-28.

THOU, 1606:

Jacques Auguste de Thou, «IAC. AVGVSTI / THVANI / HISTORIARVM / SVI TEMPORIS / TOMVS SECVNDVS. / PARISIIS / Apud AMBROSIVM & HIERONYMV DROVART, / sub scuto Solari via Iacobaea / MDCVI / CVM PRIVILEGIO REGIS»

TORIJA, 1661:

[Juan de Torija]: TRATADO / BREVE, SOBRE LAS / ORDENANZAS DE LA / VILLA DE MADRID, Y POLICIA / DE ELLA. / POR IVAN DE TORIJA, MAESTRO / Arquitecto, y Alarife de ella, y Aparejador / de las obras Reales. / DEDICADO A LA MVY NOBLE, Y LEAL, / Coronada Villa de Madrid, &c. / CON PRIVILEGIO, / En Madrid, Por Pablo del Val, Año 1661.

TORMO, 1919:

Elías Tormo y Monzó: *Los Gerónimos, discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción del Excmo. Sr. D. Elías Tormo y Monzó el día 12 de enero de 1919, contestación del Excmo. Sr. D. Gabriel Maura y Gamazo, conde de la Mortera*, Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid, 1919.

TORMO, 1925:

Elías Tormo, «Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial», en: *Archivo Español de Arte*, 2, 1925, pp. 117-145.

TORMO, 1932:

Elías Tormo y Monzó: «La pintura escurialense I: recensión del doble libro del P. Zarco», separata de: *A.E.A.A.*, núm. 22, 1932.

TORMO, 1942:

Elías Tormo y Monzó: *El centenario de Claudio Coello en El Escorial*, Madrid, 1942.

TORMO, 1942:

Elías Tormo, *El cuadro de la Sagrada Forma de Claudio Coello, su obra maestra. Discurso leído con motivo del tricentenario de su nacimiento celebrado en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial el 29 de junio de 1942*, Madrid, 1942.

TORRE, 1908:

Fray Patricio de la Torre, «Ropas, alhajas, cuadros y libros del Escorial, recobrados después de la Guerra de la Independencia», *La Ciudad de Dios*, LXXVI; pp. 324-335 y 395-413.

TORRE Y SEVIL, 1674:

[Francisco de la Torre y Sevil]: «AGVDEZAS / DE IVAN OVEN / *TRADVCIDAS* / EN METRO CASTELLANO. / *ILVSTRADAS*, / CON / ADICIONES, Y NOTAS, / POR / DON FRANCISCO DE LA / Torre, Cauallero de la Orden / de Calatrava. / *DEDICADAS* / A LA PROTECCION DEL EX<sup>mo</sup> / Señor Don Guillermo Godolphin, Embaxador del / Serenissimo Rey de la gran Bretaña, a su / Magestad Catholica. / CON LICENCIA / EN MADRID: POR FRANCISCO SANZ, EN LA IMPRENTA / del Reyno. Año de 1674».

TORREGO CASADO, 2011:

Almudena Torrego Casado, *Una biblioteca nobiliaria madrileña del siglo XVII: Don Jerónimo de Eguía y Eguía, primer marqués de Narros*. Tesis Doctoral U.C.M. 2011.

TOVAR, 1991

Virginia Tovar, «Rizi, Francisco (Madrid 1608-1685) *Decoración teatral o efímera para un festejo real*, B 458», en: Elena Mª Santiago Páez (coord.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 74-75.

TOVAR, 1975:

Virginia Tovar, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1975.

TOVAR, 1978

Virginia Tovar Martín: «Contribución a la obra de Juan Gómez de Mora», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XV, 1978, pp. 59-72.

TOVAR, 1981

Virginia Tovar Martín: «Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura española del siglo XVII» en: *Separata de Archivo Español de Arte*, Tomo LIV, n° 215, Instituto Diego Velázquez, [1981].

TOVAR, 1986

Virginia Tovar: *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*, Madrid, 1986.

TOVAR, 1987

Virginia Tovar Martín: «El arquitecto Juan Gómez de Mora y su relación con lo “escorialense”», en: *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987.

TOVAR, 1998

Virginia Tovar Martín: «Luis Cervera Vera», en: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVIII, 1998, pp. 477-478.

TRICALET, 1790:

Pierre Joseph Tricalet, *Biblioteca Portátil de los Padres, y Doctores de la Iglesia*, 1790, t. IV, 1790.

URIBE, 1981:

Ángel Uribe Ruiz de Larrinaga, *Colegios y colegiales de San Pedro y San Pablo de Alcalá (siglos XVI-XIX)*, Madrid, 1981.

ÚBEDA DE LOS COBOS, 2001:

Andrés Úbeda de los Cobos: *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Museo Nacional del Prado, col. Universitaria. Madrid, 2001.

ÚBEDA DE LOS COBOS, 2003:

Andrés Úbeda de los Cobos: “Carlos II y Luca Giordano”, en *Las cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, cat. exp., Madrid, Palacio Real, 2003, pp. 73-84.

ÚBEDA DE LOS COBOS, 2008:

Andrés Úbeda de los Cobos: *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008

ÚBEDA DE LOS COBOS, 2010:

Andrés Úbeda de los Cobos, “Los frescos de Giordano en España”, en: *Luca Giordano. Técnica. Pintura mural*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, pp. 11-19.

VALDIVIESO, 1974:

Enrique Valdivieso, «Monasterio de El Escorial. Pinturas de floreros por Daniel Seghers», en: *Reales Sitios*, nº 41, 1974, pp. 29-36.

VALLADARES, 2000:

Rafael Valladares, «Herederó de quién. Luis XIV y el legado de Felipe II», en Alfredo Alvar Ezquerria (coord.), *Imágenes históricas de Felipe II*, Centro de estudios cervantinos, Madrid, 2000, pp. 140.

VAN DER HAMEN [c.1620] 1973:

Lorenzo Van der Hamen: *vid.* ANDRÉS, 1973 (b)

VANNUGLI, 1988:

Antonio Vannugli, «La colección del Marqués Giovan Francesco Serra», *Boletín del Museo del Prado*, IX, pp. 33-43.

VANNUGLI, 1989:

Antonio Vannugli, *La collezione Serra di Cassano*, Edizioni 10/17, Salerno, 1989

VARELA, 1990:

Javier Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990.

VAREY /SHERGOLD/SAGE, 1970:

J. E. Varey; N. D. Shergold (eds.); Jack Sage (ed. musical), *Juan Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas*, Tamesis Books Limited, London, 1970.

VASARI [1568] 1991:

Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edizione integrale, Mammut, Newton, Roma, 1991.

VAYRAC, 1719:

Jean de Vayrac, «ETAT PRESENT / DE / L'ESPAGNE, / OU L'ON VOIT / UNE GEOGRAPHIE HISTORIQUE DU PAYS / L'establissement de la Monarchie, ses Revolu- / tions, sa Décadence, son Rétablisse- / ment & ses Accroissemens. / ... PAR M. C' ABRÉ DE VAYRAC / TOME PREMIER / A AMSTERDAM. / Chez STEENHOUWER & UYTWERF / MDCCXIX».

VERA, 1630:

Fray Martín de la Vera, *Instrucción de eclesiásticos*, Imprenta Real, Madrid, 1630.

VERA, 1636:

Fray Martín de la Vera, *Ordinario y Ceremonial, según las Costumbres y Rito de la Orden de Nuestro Padre San Gerónimo. Nuevamente añadido y emendado, conforme a las Reglas y Rúbricas del Missal, y Breviario Romano de Pio V, de nuevo reformado por Clemente VIII y Urbano VIII, Pontífices romanos, y según el Ceremonial de los Obispos de Clemente VIII. y el Ritual de Paulo V*. En Madrid. En la Imprenta Real. Año M.DC.XXXVI.

VERGARA, 1989:

Alejandro Vergara, «The Count of Fuendalucía and David Teniers: their purchases in London after the civil war», *The Burlington Magazine*, CXXXI, 1989, pp. 127-131.

VEGAS, 1815:

Antonio Vegas, *Diccionario Geográfico Universal que comprehende la descripción de las quatro partes del mundo [...]* séptima edición, corregida y añadida, Francisco Martínez Dávila, Madrid, 1815, t. V.

VERTUE, 1757:

George Vertue, *A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection*, London, Printed for W. Bathoe, MDCCLVII.

VICENTE GARCÍA, 1990:

Asunción de Vicente García, *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio del Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1990.

VICUÑA, 1929:

Carlos Vicuña, *Los minerales de El Escorial: con una descripción geológica del circo del mismo nombre*, Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1929.

VIGNAU, 1903-1905:

Vicente Vignau: "Manuel Nápoli y la colección de cuadros del ex-convento del Rosario", en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo IX, 1903, pp. 372-376; tomo XI, 1904, pp. 192-199; tomo XII, 1905, pp. 152-156.

VINDEL, 1934:

Francisco Vinde, *Los bibliófilos y sus bibliotecas desde la introducción de la imprenta en España hasta nuestros días, Conferencia dada en la Unión Ibérico-Americana el día 26 de octubre de 1934*, Madrid: Góngora, 1934.

VIGO TRASANCOS, 2005:

Alfredo Vigo Trasancos: «La embajada a España del primer Conde de Sandwich y una vista panorámica de la ciudad de Santiago en 1666», *Obradoiro de Historia Moderna*, vol. 14, 2005, pp. 271-293.

VILLACASTÍN [c.1595] 1985:

[Fray Antonio de Villacastín]: *vid.* ZARCO [1916] 1985.

VILLARS [1680] 1999:

«Marqueses de Villars», en José García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. III, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1999, pp.667-736.

VIRGILIO, 2000:

Virgilio, *La Eneida*, Traducción de Eugenio de Ochoa, El Aleph, 2000.

VITRUVIO/URREA, 1582:

[Marco Vitruvio Pollion]: «M. VITRUVVIO / POLLION DE AR / CHITECTVRA, DIVIDIDO EN / diez libros, traduzidos de Latin en Castellano / por Miguel de Vrra Architecto, y sacado en su perfection / por Iuan Gracian impressor vezino de Alcala. / *DIRIGIDO A LA S. C.R. M. DEL REY DON PHE-* / lippe Segundo deste nombre nuestro Señor. / COM PRIVILEGIO. / Impresso en Alcala de Henares por Iuan Gracian. / Año. M. D. LXXXII.

VITRUVIO/ORTIZ [1787] 2001:

Marco Vitruvio Pollion, *Los Diez libros de Arquitectura*. Traducción y comentarios de José Ortiz y Sanz. Prólogo de Delfín Rodríguez Ruiz, Akal, Madrid, 2001.

VOLK, 1980:

Mary Crawford Volk, «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés», *The Art Bulletin*, LXII, 1980, pp. 256-268.

VOLTAIRE [1756] 1859:

François Marie Arouet Voltaire; Ch. Lahure (ed.), *Oeuvres complètes de Voltaire, Tome huitieme: Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Hachette, París, 1859, p. 266.

VROOM, 1998:

- Wim H. Wroom, «*In Tumultu Gosico. De reliquias y herejes en tiempos tumultuosos*», en: *Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*. Congreso Internacional, Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998, Tomo III, Madrid, Parteluz, 1998, pp. 425-435.
- VVAA., 1998:  
Autores Varios, *Arquitectura y desarrollo urbano. Comunidad de Madrid (zona Oeste), tomo V. El Escorial, San Lorenzo de El Escorial*, Ed. Comunidad de Madrid, Fundación Caja Madrid, C.O.A.M., Madrid, 1998.
- WESTON-LEWIS, 1994:  
Aidan Weston-Lewis (ed.), *Raphael. The Pursuit of Perfection*, cat. exp. National Gallery of Scotland, Edimburgo, 1994.
- WETHEY, 1969, I:  
Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition, Vol. I, The Religious Paintings*, Londres, 1969.
- WOODFALL, 1746:  
Henry Woodfall (ed.): «LAS / CIUDADES, Iglesias y Conventos / EN / ESPAÑA, / Donde ay OBRAS, / De los PINTORES Y ESTATUARIOS / EMINENTES ESPAÑOLES, / Puestos en Orden Alfabético. / Con sus OBRAS. / Puestas en sus propios Lugares. / Por Don PALOMINO VELASCO / y / FRANCISCO de los SANTOS. / LONDRES: / Impresso por HENRIQUE WOODFALL. / MDCCXLVI».
- XIMÉNEZ, 1764:  
[Fray Andrés Ximénez]: «DESCRIPCION / DEL REAL MONASTERIO / DE SAN LORENZO / DEL ESCORIAL: / SU MAGNIFICO TEMPLO, PANTEON, Y PALACIO: / COMPENDIADA DE LA DESCRIPCION ANTIGUA, / y exornada con nuevas vistosas Láminas de su Planta y Montéa: / AUMENTADA CON LA NOTICIA DE VARIAS GRANDEZAS / y Alhajas con que han ilustrado los Católicos Reyes aquel / Maravilloso Edificio, / Y / CORONADA CON UN TRATADA APENDICE / de los Insignes Profesores de las Bellas Artes Estatuarias, Arquitectura, / y Pintura, que concurrieron á su Fundacion, y despues / le han enriquecido con sus Obras: / POR EL R. P. M. Fr. ANDRES XIMENEZ, / del Orden de San Gerónimo, Profeso del mismo Monasterio / de San Lorenzo, y Cathedratico de Vísperas / en su Colegio: / QUIEN LA DEDICA / AL REY N.<sup>RO</sup> SEÑOR / DON CARLOS TERCERO / (QUE DIOS GUARDE) / EN MADRID: EN LA IMPRENTA DE ANTONIO MARIN, / AÑO DE MDCCLXIV». Ed. facsimilar, Maxtor, Valladolid, 2006.
- YARZA, 1985:  
Joaquín Yarza Luaces, «Navarrete el Mudo ¿El pintor de El Escorial?», en: *Fragmentos*, 4 y 5, 1985, pp. 74-75.
- YEYES, 1998:  
Juan Antonio Yeves, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid: Ollero & Ramos, Fundación Lázaro Galdiano, 1998, vol. I, pp. 404-409.
- ZAPATA Y CISNEROS, 1629:  
Antonio Zapata y Cisneros, *Discurso de la obligación en conciencia y justicia que los preladados tienen en proveer las dignidades y beneficios eclesiásticos*, Madrid, 1629.
- ZAPATA, 2000:  
Teresa Zapata, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fusión, 2000.
- ZAPATA / GÓMEZ, 2014:  
Teresa Zapata Fernández de la Hoz y Juan Carlos Gómez Aragüete, «Nuevos dibujos y dos lienzos inéditos de Claudio Coello», en *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 347. Julio-septiembre, 2014, pp. 227-244.
- ZARCO, 1912  
Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): «España y la Comunión frecuente y diaria: en los siglos XVI y XVII», apuntes en: *La Ciudad de Dios*, vol. X, 1912.
- ZARCO [1916] 1985:



Fray Julián Zarco Cuevas: «Memorias de Fray Antonio de Villacastín», en: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. I, Imprenta Helénica, Madrid, 1916. Reedición, Ed. Cimbórrio, San Lorenzo de El Escorial, 1985, con prólogo de Agustín Bustamante.

ZARCO, 1917 [1988]

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): “Testamento y Codicilos de Felipe II; Carta de Fundación de San Lorenzo el Real; Adiciones a la Carta de Fundación; Privilegio de exención de la Villa de El Escorial”, en: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. II, Imprenta Helénica, Madrid, 1917. Reedición, Ed. Cimbórrio, 1988.

ZARCO, 1917

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *Oración funebre de Felipe II pronunciada en la Real Basílica de El Escorial, el 13 de setiembre de 1917*, Madrid, Imprenta Helénica, 1917.

ZARCO, 1918 [1990]

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): “Instrucciones de Felipe II para la fábrica y obra de San Lorenzo el Real”, en: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. III, Imprenta Helénica, Madrid, 1918. Reedición, Ed. Cimbórrio, 1990.

ZARCO, 1924

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): “Historia de varios sucesos y de las cosas notables... desde el año 1584 hasta 1603, escrita por Jerónimo de Sepúlveda”, en: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. IV, 1924.

ZARCO, 1924 bis

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *El monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Descripción. Historia. Bibliografía*. El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1924.

ZARCO, 1924/1926/1929

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, vol. I: 1924, vol. II: 1926, vol. III: 1929.

ZARCO, 1930

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial: discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del R. P. Fr. Julián Zarco Cuevas el día 10 de junio de 1930, contestación del Excmo. Félix de Llanos y Torriglia*, San Lorenzo de El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1930.

ZARCO, 1930

Fray Julián Zarco Cuevas: “Inventario de alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años 1571 a 1598”, en: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. XCVI, 1930, pp. 545-668; vol. XCVII, 1930, pp. 1-489.

ZARCO, 1931

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial (1566- 1613)*, Instituto de Valencia de Don Juan, 1931.

ZARCO, 1932

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *Pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial (1566- 1613)*, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932. (Fotocopias encuadernadas).

ZARCO, 1932

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *La pintura escorialense: (observaciones y reparos a una "Recensión" de dos libros míos que de ella tratan, suscritas por el Dr. D. Elías Tormo)*, El Escorial, Imp. del Real Monasterio, 1932.

ZARCO, 1932

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1932.

ZARCO, 1932-1933

Fray Julián Zarco Cuevas: “Testamento de Pompeyo Leoni, escultor de Carlos V y de Felipe II, otorgado en Madrid a 8 de octubre de 1608”, en: *Revista Española de Arte*, n° 2 (1932-1933), pp. 63-73.

ZARCO, 1934

Fray Julián Zarco Cuevas (O.S.A.): *Cuadros reunidos por Carlo IV siendo principe en su casa de campo de El Escorial*, El Escorial, Imp. del Real Monasterio, 1934.